

بدر شاكر السياب

دراسة في حياته وشعره



د. إحسان عباس

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

بدر شاكر السياب

دراسة في حياته وشعره

حقوق الطبع محفوظة

المؤسسة العربية
للدراسات والانتشر

المركز الرئيسي:

بيروت، ساحة مخزني، بناية
مجمع الكاردينال، ص.ب. ١١-٥٤٦٠
العمارة البرقية، مكتب ٨٠٨/٨
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٦٧

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان
ص.ب. ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٤٣٢٠، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة السادسة

١٩٩٢

د. إحسان عباس

بدر شاكر السياب

دراسة في حياته وشعره

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

مقدمة

حاولت في هذا الكتاب أن أتحدث عن السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة التي أثرت في نفسيته وشعره ، ولهذا آثرت طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (او التراجع) النفسي والتطور (او الانتكاس) الفني ، فكان السياب الانسان والسياب الشاعر معاً دائماً على المسرح المكاني والزمني ، ذلك لأنني أرى ان هذه الطريقة توسّع مجال الرؤية لدى القارئ لأنها تقدم له زوايا ثلاثاً لا زاوية واحدة . وأنا أعلم ان كثيراً من الناس يضيقون ذرعاً بالاحتكام المستمر الى التاريخ ، ولكن هؤلاء ينسون ان التاريخ صورة الفعل الانساني والارادة الانسانية على الارض ، وان دراسة الشعر على مجلى من الحقائق التاريخية لا تعني انتقاصاً من سماته الفنية ، خصوصاً حين يتفق الدارس والقارئ على ان ذلك الشعر كان جزءاً من الحركة الكلية في التطور الجماعي ، بل كان عاملاً هاماً في تلك الحركة ، ولم يكن كله تهيماً في دنيا الاحلام الذاتية . كذلك فإن دراسة دخائل النفس لا تعني تشخيص « المرض » لدى الفنان من اجل التحليل النفسي ذاته وانما هي وسيلة لفهم طبيعة المنابع التي فاض الشعر عنها . وقد خضع السياب في وقفته التاريخية والنفسية لعوامل عنيفة تركت آثاراً عميقة في شعره ومن ثم كان لا بدّ لاستبانة تلك الآثار من دراسة تلك الوقفة في موكب الجماعة وفي عزلة الذات على السواء . وكل فصل للشعر عن ذلك الموقف قد يعرض الدارس للتجريد أو للأخذ بالعموميات .

وقد بذلت جهداً غير قليل لأبرئ هذه الدراسة من التعميمات ومن انتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقاد في هذه الأيام ، ذلك لأنني أؤمن ايماناً لا يدركه اي اضطراب بأننا حين نملك زمام الحقيقة نستطيع ان نعبّر عنها بوضوح ، واننا

حين نجد الحقيقة غائمة في نفوسنا نلجأ الى المجازات ، وأدهى من ذلك أن لا تكون لدى الناقد « حقيقة » يريد ان ينقلها الى الآخرين فيهمم وراء عبارات شعرية ساذجة الذبول يجرها لاثارة الغبار ظاناً بذلك ان تصاعد الغبار وحده كاف للدلالة على الفارس والفرس . وكذلك فلانني تعمدت ألا أمنح الشاعر الذي أدرسه نصيباً من المستوى الفكري والانساني والنضالي اكبر مما يستطيع شعره نفسه ان يصوره لأنني أكره ان امنح اي شاعر « مركباً » فكرياً لم يدر له في خلد ولا يمكن أن يستنتج من شعره . وفي مثل هذه الدراسة المطولة تصبح المقارنات عبثاً غير صغير ، رغم انها مفيدة في توسيع الآفاق وتوجيه الانظار الى المعالم المشتركة والمظاهر الهامة ، ولكنني لست ادرس الشعر الحديث في هذا الكتاب وانما أحاول التركيز قدر المستطاع على شعر شاعر واحد هو السياب ، ولهذا وحده لم ألبأ الى المقارنات إلا نادراً .

وكننت أعدّ هذه الدراسة لتظهر قبل هذا الوقت بكثير ؛ اذ كان معظم مادتها جاهزاً ليدون في فصول قبل سنتين تقريباً . ولست احب أن اثقل على القارئ بالحديث الذاتي عن الشؤون العامة والخاصة التي حالت دون ما أملت ، وبعض تلك الشؤون قد جعلني - فترة من الزمن - أشك في قيمة أية دراسة نظرية وأنا مشئت النفس تحت دوي الدعوة الملحة الى الكفاح العملي المصيري ؛ يكفي ان أقول ان كتباً ومقالات كثيرة ظهرت عن السياب في أثناء ذلك ، وقد طالعت كل ما وصل الي منها مطالعة مستفيد ، ولكنها كانت متفاوتة في قيمتها وفي منحاها : فبعضها تأبيني لا تتطلبه هذه الدراسة ، وبعضها نقدي إلا أنه لا يتلاءم والمنهج الذي اخترته ، وبعضها اخباري ولعلّه كان اكثرها نفعاً لأنه يقوّي اجزاء الصورة التي أبنيها او يضيف اليها .

وكثيراً ما وقفت وأنا أكتب هذا البحث لالقي على نفسي هذا السؤال : لماذا أتصدى لكتابة ما يحسنه كثيرون غيري - ممن عرفوا السياب وعاشروه - اكثر مما احسنه ؟ ثم تتضاءل حدة السؤال حين أذكر ان كثيراً من اولئك الناس لم يرضوا عليّ ابداً بجميع الوسائل والادوات التي تمكنني من القيام بهذا العمل بل قدموها اليّ راضين مشجعين . ولولا الشهادات الشفوية والوثائق الخطية التي حصلت عليها لم يتح لهذه الدراسة ان تتم على هذا الوجه ، فانا مدين بواجب الشكر لعدد كبير من الاصدقاء :

وفي طليعة هؤلاء ، الشعراء : الاستاذ خالد الشواف والاستاذ علي أحمد سعيد (أدونيس) والدكتور سهيل ادريس فإنهم جميعاً قدموا لي ما في حوزتهم من رسائل السياب ؛ وتلطف الاستاذ الشواف من بينهم فأرفق الرسائل بملاحظات تفسيرية قيمة ، ونزولاً على رغبته الكريمة أغفلت التصريح بأسماء من كان السياب يتغزل بهنّ ، كما أغفلت ذكر اسماء اشخاص كان يشير اليهم في تلك الرسائل ، ولم أخالف هذه الرغبة إلا

مرة واحدة حين ذكرت اسم محبوبته الريفية ؛ والاستاذ محمد علي اسماعيل صديق السياب الوفي ، والاستاذ نجاح السياب اذ سمحا بتصوير ما لديهما من قصائد للسياب لم ينشر بعضها . والاستاذة : الشاعر الكويتي علي السبيتي رفيق السياب في فترة استشفائه بالكويت ، والدكتور عبدالله السياب ومصطفى السياب شقيقا المرحوم بدر ، وعبد اللطيف السياب ابن خاله الذي كان رفيقاً له في المرحلة الدراسية بالبصرة ، فإليهم يعود الفضل فيما تجمع لدي من شهادات شفوية ؛ ومحمود يوسف الذي سمح باستنساخ دفتر يحتوي عدداً من الموضوعات الانشائية بخط السياب ؛ ومحمد عبد الجبار المعيد مدير ثانوية القرنة لأنه أذن بتصوير قصيدة « فجر السلام » من نسخة محفوظة بمكتبته ؛ والصديق عبد الرزاق الهلالي الذي ارسل اليّ نسخته الخاصة من كتاب الاستاذ عبد الجبار البصري عن السياب ، والصديق الاديب خضر الولي الذي أمدني بعدد غير قليل من المؤلفات العراقية وخاصة كتاب الاستاذ محمود العبطة المحامي .

ولست أنسى الجهد المشكور الذي بذله صديقي الحميم الدكتور محمد الصفوري والاستاذ حسن عباس في استيفاء بعض المعلومات اللازمة عن مرض السياب وعن فترة اقامته الأخيرة في الكويت .

وأخيراً لا آخراً فإن هذه الدراسة مدينة بأكبر الفضل لشاب ضحى في سبيلها بقسط كبير من راحته ووقته وهو يجمع المادة اللازمة متنقلاً بين بغداد والبصرة ، أعني ابن اختي البار الوصول السيد فتح الله احمد عباس الذي لولا جده وحماسته في الجمع والتقييد وتصوير الاصول الخطية والمنشورة في الصحف ، ومقابله لكل من يستطيع ان يمدّه بمعلومات عن الشاعر الراحل لم استطع ان اقوم بعثتها .

ان المعاونة الكريمة التي تلقيتها من هؤلاء الاصدقاء جميعاً كانت عاملاً هاماً في انجاز هذا البحث ، وقد كنت احس انهم قد أولوني ثقتهم حينما بذلوا ذلك العون ، وكل ما أرجوه ان يكفل هذا الكتاب الحفاظ على تلك الثقة الغالية ، فإنها طريق الى مزيد من الثقة لدى سائر القراء ، والله الموفق .

بيروت في ٢٠ نيسان ١٩٦٩

احسان عباس

■ ١ ■

البحث عن النخلة

أحجار جيکور

على امتداد شط العرب الى الجنوب الشرقي من البصرة ، وعلى مسافة تقطعها السيارة في خمس وأربعين دقيقة تقع « ابو الخصب » التي تمثل مركز قضاء تابع للواء البصرة يضم عدداً من القرى ، من بينها قرية لا يتجاوز عدد سكانها ألفاً ومائتي نسمة تقع على ما يسمى « نهر ابو فلوس » من شط العرب وتدعى « جيکور » ، تسلك اليها في طريق ملتوية تمتد بالماشي مدى ثلاثة أرباع الساعة من ابي الخصب ، وهي الزاوية الشمالية من مثلث يضم ايضاً قرينتين اخريين هما بقيق (بكيع) وكوت بازل - قرى ذات بيوت من اللبن او الطين ، لا تتميز بشيء لافت للنظر عن سائر قرى العراق الجنوبي ، فهي عامرة بأشجار النخيل التي تظلل المسارح المنبسطة ويحلو لأسراب الغربان ان تردد نعيمها فيها ، وعند اطراف هذه القرى مسارح اخرى منكشفة تسمى البيادر تصلح للعب الصبيان وهوهم في الربيع والخريف ، وتغدو مجالاً للنوارج في فصل الصيف ، فكل امرئ يعمل في الزراعة ، ويشارك في الحصاد والدراس ، ويستعين على حياته بتربية الدجاج او الأبقار ، ويجد في سوق البصرة مجالاً للبيع او المفاضة ، ويحصل على السكر والبن والشاي وبعض الحاجات الضرورية الاخرى لكي ينعم في قريته بفصائل الحضارة المادية ، واذا كان من الطامعين الى « الوجاهة » فلا بأس ان يفتح « ديواناً » يستقبل فيه الزائرين من اهل القرية او من الغرباء ليشاركوه في فصائل تلك الحضارة المادية .

واكثر سكان جيکور ان لم نقل جميعهم يتمنون الى عائلة واحدة هي آل « السياب » ، وتمتد منازل بعضهم الى بقيق حيث تجاورهم عائلات أخرى تربطهم بها صلة المصاهرة ، أما كوت بازل فإن آل السياب ينظرون اليها بنوع من الشنآن الناجم

عن أحقاد وتراث قديمة ، ولذلك كانت الروابط بينها وبين جيکور واهية أو عدائية .
وحين ندرس مواقع هذه القرى الثلاث في شعر بدر نجد كوت بازل - للسبب المتقدم -
محموة مطموسة المعالم ، ونجد « بقیع » باهتة تتضاءل أمام لآلاء « جيکور » التي كانت
منزلاً لجد السياب لأمه ، ففيها نشأت أمه « كريمة » ، واليها كانت تتردد حتى ادركتها
الوفاة .

وحين زفت كريمة الى شاکر السياب - وهما ابنا عم - انتقلت من جيکور الى بقیع
وعاشت في البيت الكبير - بيت العائلة أو بيت الجد - عبد الجبار مرزوق السياب - وابنائها
عبد القادر وشاکر وعبد المجید و اخواتهم ، وهو بيت اساسه مبني بالطابوق وسائرہ
باللبن ، وواجهته الشارعة على المجتمع القروي « ديوان » يفیء الناس الى ظله حيث
يرتشفون القهوة والشاي ويتبادلون الأحاديث المختلفة ، ويتناقلون الاخبار ، وفي
امسيات رمضان يتحلقون حول قارئ أو راوية يقص عليهم قصة فتوح الشام أو يقرأ في
سيرة عترة أو غيرها من « ملاحم » شعبية تغذي مشاعر الريفيين ، وتنقلهم من عالم
الكدح وراء الرزق الى دنيا البطولات ؛ وكثيراً ما كانوا ينصتوا الى حديث مرزوق
السياب (جد شاکر) وهو يتحدث اليهم عن نابليون الثالث وعن العرب في ايران وعن
موضوعات اخرى اصبحت شريطاً طويلاً من الذكريات التي لم تفارق مخيلة والد الجد في
سن كبيرة^(١) . ولو اتيح لك ان تزور ذلك « الديوان » في اعقاب ١٩٣٠ لعلق نظرك
بثلاث صور من بين الصور الكثيرة التي كانت تزين الجدران هي صورة كل من ابي
التّمّن وسعد زغلول وكمال اتاتورك ، وهم جميعاً يعدون طلائع حركات تحررية او على
الأقل ما كان يُعرف بالحركات التحررية في ذلك الأوان ؛ واذن لوجدت ان جو الديوان
لا يعبق برائحة البن والشاي وحدهما ، وانما يتموّج فيه دخان نقمة على الاحتلال المقنع
بقناع الاستقلال ، وميل الى الثورة على الظروف السائدة . وكان اللسان المعبر عن تلك
النقمة هو عبد القادر السياب ، اكبر الأخوة من ابناء عبد الجبار ، ولذلك فإنه سرعان ما
وجد نفسه عضواً عاملاً في حزب سري ، اطلق اعضاؤه على انفسهم اسم « الحزب
اللا ديني » واخذوا يعقدون اجتماعاتهم في ذلك « الديوان » نفسه ، وينشرون مقالاتهم
في صحيفة لبنانية اسمها « الشمس »^(٢) .

ورزق شاکر وكريمة ثلاثة من البنين وبناتاً واحدة توفيت كريمة بعد وضعها ثم لحقتها
الطفلة بعد قليل (سنة ١٩٣٢) ، فلم ينعم بدر - وهو ابنها الاوسط بين عبد الله

(١) توفي مرزوق (جد والد الشاعر) عن سن كبيرة سنة ١٩٣٦ .

(٢) الحرية ، العدد ١٤٤١ / ١٤ آب ١٩٥٩ .

ومصطفى - في ظل أمومتها إلا قرابة ست سنوات^(١) ، كان في اثناها شديد التعلق بها ، يصبحها كلها حنّت الى امها في جيكور فحفّت لزيارتها ، أو قامت بزيارة عمّة لها تسكن عند نهر « بوب » ولها على ضفته بستان جميل ، يحب الطفل ان يلعب في جنباته او يقطف من ثماره في ابان الثمر ؛ وكثيراً ما كانت الأم تذهب الى أرض والدتها الواقعة على بوب ايضاً ، فكان عالم الطفل الصغير يومئذ هو تلك الملاعب التي تمتد بين احياء جيكور ومزارع بوب ، وربما بقي هذان المكانان نصيبه من الحياة حتى النهاية، فبينها غزل خيوط عمره وذكرياته وامانيه ، ومزج ثراهما بدموعه ، وفي أعماق قلبه حفر لهما صورة لا تنسى ، وكان كلما مضى يشق دروب الحياة مثلاً امامه شاخصين يوهنان من عزمه ويردانه الى الماضي ويحرّانه الى حلم طويل . وكان عما زاد في تعلقه بهما انه دفن في ثراهما أمه ، فأصبح هذان المكانان هما الطيبة - الام ، مجازاً وحقيقة ، وازداد امعاناً في توثيق الوشائج بين قلبه وقلبيهما حين خيل اليه ان اياه قد أساء الى علاقة مقدسة بزواج ثان ، وشغل بزوجه الجديدة عن أطفاله ، فدفع بالطفل الى مزيد من التعلق بعرق الثرى ، وفترت علاقته بوالده الذي يمثل الجحود والعصا وصوت المؤدب ، ومضى يبحث عن امه فوجد صورتها وقلبها الطيب في جدته التي تعيش في جيكور ، وهكذا تضاءلت صلته بقيق ، فلم يكن يذهب الى بيت ابيه إلا لماماً ، وكان أبوه يعتد هذا جفاء واعراضاً ، لأنه كان يرجو لو ان اولاده ظلوا في كنفه وكنف « امهم » الجديدة .

ولجيكور ميزة أخرى على بقيق لأن الطفل يحس كلما ذهب اليها انه منفرد او كالمنفرد بعطف جدته وحنانها ، اما بقيق فليست هي تجسداً لزوجة الأب وحسب ، بل ان بيت العائلة فيها يعج عجيجاً بالناس من كبار وصغار ويلتقي فيه أجيال ثلاثة ، وتحنو فيه كل ام على أطفالها ، دون ان تجد متسعاً في قلبها لطفل غريب ، ويكبر الشعور في نفس الطفل - في ذلك الدور الغض - بأنه محروم مطرود من دنيا الحنو الأمومي ، ولذا فهو يفر من بقيق فراره من الوحش الهائل الذي يكاد ينشب فيه مخالبه ، وينأى عن ذلك الصخب الكثير ، الى طرفة تدسها جدته في جيبه ، وقبله تطبعها على خده ، وابتنسامة تنسيه ما يلقاه من عنت أو عناء .

والصخب يشتد في البيت الكبير الذي تتلاقى فيه الاجيال المتفاوتة حين تضيق الحال المادية بين أهله ، ولا يجد الفرد فيه متنفساً لآحزانه وآلامه سوى التسلخ على هذا التصرف او ذاك ، والحق على هذا الشخص أو ذاك ، ويصحب ذلك من شؤون الصراخ و« النثر » ما يؤذي شعور طفل مرهف الاحساس ؛ وقد كان آل السياب يعدون

(١) ولد بدرسة ١٩٢٦ .

في بقيع ثالث ذوي الاملاك ، وكانت املاكهم مشتركة فيما بينهم يتقاسمون غلتها ، ويقول بدر : « لقد تحدثت من عائلة تملك بساتين للنخيل يشتغل فيها فلاحون يتقاضون الثمن من النتائج »^(١) ، ولكن هذا القول يشير الى بقية « عز » قديم ، اذ ان العائلة بعيد ان جاء بدر الى هذه الدنيا قد تورطت في مشكلات كثيرة ورزحت تحت عبء الديون ، فبيعت الارض تدريجياً وطارت الاملاك ولم يبق منها إلا القليل ؛ وحين كان بدر في صباه الباكر كان والده لا يملك شيئاً ولا يعمل شيئاً وانما يعتمد في رزقه على أخويه . وكل ذلك ينبىء عن ان الضيق المادي في العائلة الكبيرة - وهو ضيق متدرج حتى نشوب الحرب العالمية الثانية - كان يخلق النكد في جو البيت ، ويؤدي الى اهمال الاطفال او التقصير في تلبية مطالبهم ، ولهذا كان بيت الجدة في جيكور ارحب صدرأً وأوسع اكنافاً وابعد - نسبياً - عن شؤون النكد والتغنيص .

غير ان الشاعر حين يتحدث من بعد عن بيت العائلة في جيكور فإنما يعني البيت الذي ولد فيه وعاش فيه سنوات الطفولة في ظل امه ، وقضى فترات متقطعة من صباه وشبابه الباكر في جنباته ، وهكذا ينسبط اسم « جيكور » على القريتين ، اذ ليست « بقيع » في واقع الحال إلا حلة من جيكور ، وقد دعاه الشاعر في احدى قصائده المتأخرة « بيت الاقنان » وجعل عنوان القصيدة عنواناً لديوان كامل ، وهي تسمية غريبة حقاً ، سترجى الحديث عنها هنا ، لتتولى القول فيها حين يحين موعدها ، ولكن لا بد لنا من ان نشير الى ان بعض الصحفيين زاروا هذا البيت في عام ١٩٦٥ وكان مما قالوه في وصفه : « البيت قديم جداً وعال ، وقد تحللت جذور (?) البيت حتى اصبحت كأسفل القبر ، والبيت ذو باب كبير كباب حصن كتب عليه بالطباشير اسم : عبد المجيد السياب ، وهو الذي يسكن الآن في الغرفة الوحيدة الباقية . . . كان البيت قبل عشر سنين يموج بالحركة والحياة . . . اما سبب هجر عائلة السياب لهذا البيت او بالاحرى لجيكور فهو بسبب ذهاب الشباب الى المدن بعد توظيفهم »^(٢) ؛ لقد انتصرت المدينة على القرية ، رغم مقت بدر لهذا الانتصار ، ولكنها سنة الحياة وشرعة الانسان الذي تعود ان يطلب الرزق عند تراحم الاقدام .

(١) الحرية : ١٤٤١ .

(٢) جريدة الثورة العربية ، بغداد (العدد : ١٨٤ - ٢١ شباط ١٩٦٥) .

صورة وذكریات

غلام ضا ونحیل كأنه قصبة ، ركب رأسه المستدير كحبة الحنظل ، على عنق دقيقة تميل الى الطول ، وعلى جانبي الرأس اذنان كبيرتان ، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحدب متدرج أنف كبير يصرفك عن تأمله او تأمل العينين الصغيرتين العاديتين على جانبيه فم واسع ، تبرز « الضبة » العليا منه ومن فوقها الشفة بروزاً يجعل انطباق الشفتين فوق صفى الاسنان كأنه عمل اقتساري ، وتظهر مرة اخرى الى هذا الوجه « الحنطي » فتدرك ان هناك اضطراباً في التناسب بين الفك السفلي الذي يقف عند الذقن كأنه بقية علامة استفهام مبتورة ، وبين الوجنتين النائيتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام اخرين قد انزلتتا من موضعيهما الطبيعيين .

ولو حفظ المرء حكمة « ضمرة بن ضمرة » التي يقول فيها : « إنما المرء بأصغريه ، وان الرجال لا تكال بالقفزان » وكررها على نفسه عشرات المرات ، لم تغنه شيئاً كثيراً عما يعتقدونه الناس اذا هم طالعوا منظره ، وخاصة حين يكون الأمر بحثاً عن الطريق الموصلة الى قلب المرأة .

وقد كان من شقاء بدر الذي ورث الضعف الجسماني عن ابيه ان أنفق حياته القصيرة منذ ادرك الحلم الى ان مات ، وهو يبحث عن القلب الذي يحقق بحبه ، دون ان يجده ، وكان افتقاره الى الوسامة هو القفل المصمت على القلوب العديدة التي حاول ان يفتحها ، وكم استأنس بومضة عين ، ونسج من شعاعها قصة حب يخدر بها اخفاقه ، ولكنه كان في قرارة نفسه واعياً بأن الحب في كل مرة كان من جانب واحد .

وشوشة المراهقة في أذن بدر وحسيسها وهي تنساب في اعصابه ، وألسنة لحيها

وهي تحرق زرع سكينته ، هي التي جعلته يميز أبعاد الألم والحرمان والاختفاق ، ويستسلم الى السوداء والدموع والحسرة والهلعة . غير ان المراهقة تمثل نهاية وبداية - نهاية لما قبلها وبداية لما بعدها ؛ ومن الخطأ ان نتجاوز سنوات الطفولة والصبا الأول بهذه السرعة لنركز القول في فترة المراهقة وما بعدها . لكن من يدرس حياة بدر يضطر الى ذلك لأن الذين عايشوه لم يعودوا يذكرون منه إلا الشاعر المشهور ؛ وهو نفسه حين يعود الى ماضيه الأول لا يتذكر إلا اموراً بارزة منها فقد الأم وزواج الأب من امرأة أخرى ؛ وفي احدى الرسائل يقول السياب انه حرم عاطفة الأمومة وهو ابن اربع^(١) ، غير ان اخاه مصطفى يذكر ان والدتهما توفيت سنة ١٩٣٢ ، فإذا لم يكن الامر سهواً من مصطفى فإن « تصغير » بدر لسنه يدل على امعانه في اثارة الشفقة على حاله في قلوب عارفيه . ويذكر بدر من أيام طفولته الأولى كيف بكى حينما قتل احدهم كلبة ذات جراء وكان اكثر ما أبكاه منظر جرائها اليتامى ؛ كما يذكر عطفه على زنوبة التي كانت تخدم في منزلهم حين سرقت حفنة من أرز ، واكتشف اهله سرقتها ، فنشروا الأرز في احدى الغرف ، وطلبوا الى زنوبة أن تذهب لكنسها ، فلما رأت الأرز علمت ان امرها قد افتضح^(٢) .

وتشمل ذكرياته اقصيص جده - على نحو مبهم - وقصص العجائز من عمه وجدة وغيرهما ، ومن اقصيصهما حكاية « عبد الماء » الذي اختطف زينب الفتاة القروية الجميلة ، وهي تملأ جرتها من النهر ، ومضى بها الى اعماق البحر وتزوجها ، وانجبت له عدداً من الاطفال ، ثم رجته ذات يوم ان تزور اهلها ، فأذن لها بذلك ، بعد ان احتفظ بأبنائه ليضمن عودتها ، ولكنها لم تعد ، فأخذ يخرج من الماء ويناديها ويستثير عاطفتها نحو اطفالها ، ولكنها اصرت على البقاء ، واخيراً أطلق اهلها النار على الوحش فقتلوه ، اما الاطفال فتختلف روايات العجائز حول مصيرهم^(٣) . كذلك تشمل ذكرياته لعبه على شاطئ بوب ، وهو لا يفتأ يذكر بيتاً في « بقيع » يختلف عن سائر البيوت ، في ابائه الرحبة ، وحدائقه الغناء ، ولكن اشد ما يجذب نظره في ذلك المنزل الاقطاعي تلك الشناشيل - وهي شرفة مغلقة مزينة بالخشب المزخرف والزجاج الملون - وكم وقف يرقب تلك الشرفة التي تمثل الثراء والجاه بعين الفقير المحروم ، من يدري لعل ابنة « الجلبي » - ذلك الزعيم الاقطاعي - تطل منها :

ثلاثون انقضت وكبرت ، كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي ؛

(١) الى خالد الشواف (٢٣/١١/١٩٤٢) .

(٢) الحرية (١٤٤١) ١٤ آب ١٩٥٩ .

(٣) العدد الاسبوعي من جريدة الشعب (رقم : ٦١) السبت ١٢ تموز ، سنة ١٩٥٨ .

غير اني كلما صفقت بدا الرعد
مددت الطرف ارقب ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجليي مقبلة الى وعدي^(١) .

لكن ابنة الجليي لم تطل ولم تقبل ؛ ترى أكان للجليي ابنة ام ان احلام بدر
خلقتها دمية تعبد دون ان ترى ؟

اما عهده المدرسي في مدرسة باب سليمان الابتدائية بأبي الخصيب، ثم في مدرسة
البصرة الثانوية حتى ١٩٤٢ فليس لديه عنها شيء الكثير من الخبر ؛ ويفهم من كلام
صديقه الوفي محمد علي اسماعيل انه قال الشعر وهو في المرحلة الابتدائية ، وكانت
قصيدته وصفاً لمعركة القادسية ، وقد حمله المدرس على ذراعه حين اخذ يلقياها^(٢) ؛
ولعله في هذه المرحلة من العمر ، وهو يستشرف احد الامتحانات ، نذر شمعة
« لصاحب الزمان » اذا هو نجح في الامتحان ، فلما تحقق له مراده وحانت ليلة الثامن
عشر من رجب ، لم يكن معه فلان يشتري بها الشمعة المطلوبة ، وخشي من ان يخبر
اهله بنذره لأن النذر مما يقوم به النساء لا الرجال ، وتفتق ذهنه الصغير عن ابتكار
جديد ، فقد احضر زجاجة فارغة وملأها بالنفط ، ثم اخذ قطعة من القماش وضع فيها
فتيلة ركبها في القنينة ، وسد فوهتها بعجم التمر ، ثم اوقدها وطرحها في الماء^(٣) . وفي
المرحلة الثانوية بالبصرة سكن في محلة مناوي الباشا ، ونظم قصيدة يحن فيها الى
جيكور ، وكان محمد علي اسماعيل يساكنه فترة من الزمن ، ويذهبان كل جمعة الى ابي
الخصيب ، ومرة وجد ازهار الدفلى قد يبست فنظم قصيدة مطلعها :

لفح الاوام ازاهر الدفلى فذوت كما يذوي سنا المقل^(٤)

وكان شديد الاحتفال بهذه القصيدة ، يتغنى بها وينشدها لاصدقائه ، حتى انه عاد
اليها سنة ١٩٤٤ فزاد فيها الايات التالية^(٥) :

لرجوت لو دامت غضارتها وصل التي وعدت فلم تصل

(١) شنائيل : ٩ .

(٢) الثورة العربية ١٨/٧/١٩٦٥ ، ويقول بدر انه نظم اول قصيدة عامية وهو في السنة الأولى من دراسته
الابتدائية ، ونظم اول قصيدة بالفصحى وهو في السنة الخامسة الابتدائية في موضوع وطني وكانت صحيحة
الوزن مليئة بالاعطاء النحوية (اضاء : ١٨) .

(٣) جريدة الشعب (رقم : ٤٠٩٠) بتاريخ ١٥/٢/١٩٥٨ .

(٤) الثورة العربية ١٨/٧/١٩٦٥ .

(٥) رسالة الى خالد ٢٦/٧/١٩٤٤ .

قد كان وشك ذبولها أجلا للملتقى ففجعت بالأجل
ولكنك آمل ان اقْبُلها واعبْ خمرة حسنها الثمل
اما وقد ذبلت فلا أمل لي باللقاء فكيف بالقبل

غير انه - فيما يبدو - لم يحتفظ بشيء من هذه القصائد الأولى ، وأقدم قصيدة مؤرخة من شعره تحمل تاريخ ١٩٤١ ، حين كان في ثانوية البصرة ، وعنوانها « على الشاطئ » ومطلعها^(١) :

على الشاطئ احلامي طواها الموج يا حب
وفي حلقة ايامي غدا نجم الهوى يخبو
عزاء قلبي الدامي

وهي ركيكة النسيج ، فاستبقاؤها وحذف ما قبلها لا يثني بخير كثير على مهمات فترة القرزومة ، وقد كتب بدر في نهايتها عبارة اعتذارية خشية من النقد فقال : « أتسجل هنا ما قلته في سن الخامسة عشرة ؟ » . على ان القصيدة فيها جميع المواد التي كان علي محمود طه المهندس يصنع منها قصائده : فيها الفجر والشاطئ والاحلام وموكبها والموج والزورق والتسبيح وما الى ذلك .

(١) رسالة الى خالد في ٢٦/٧/١٩٤٤ .

بواكير الشعر

يمكن ان يقال ان شاعرية بدر تفتحت مع بداية الحرب العالمية الثانية ، غير متأثرة او منفصلة بها ، وكانت تلك الحرب قد فاجأت الحركة الشعرية في جميع انحاء العالم العربي ، وهي تتقلب على مهاد الاحلام وتسبح في الاضواء والعبور ؛ كان محمود حسن اسماعيل قد بنى كوخه الريفي الجميل فجذب اليه كثيراً من الشبان الناشئين الذين يحبون البساطة ويؤثرون الحياة الريفية ، وكان المهندس يتنقل تائهاً في زورقه بين عوالم تندفق فيها الفتنة ويعج فيها السحر ؛ وكانت قصائد هذين الشاعرين قد اصبحت نماذج تستهوي من يحاول ان يعزف على القيثارة الشعرية ؛ وربما لم ينازعها ثالث هذه المكانة ، وان استطاع انور العطار أن يستميل اليه عدداً غير كثير من انصار طريقته .

ولم تكن تلك الموجة الرومنطيقية هرباً من الحرب لأنها كانت راسخة الأصول قبل ذلك ، ولا كانت تمثل مفارقة صارخة مع الحرب نفسها ، لأننا حين ننزع عن عيوننا غشاوة التقليد ندرك ان الحرب لم تكن تمثل لدى الأمة العربية قضية انسانية بين ظالم ومظلوم ، وانما كانت في البداية صراعاً بين قوى الطغيان من الجانبين ، فإذا اندحرت فيها بريطانيا لم تتحطم حضارة لتسود في موضعها همجية ضارية ، ولم تهو مثل عليا ليحل محلها بناء لا أخلاقي ؛ بل كان العرب قد عرفوا من طغيان السياسة البريطانية ولا أخلاقيتها ما لم يعرفوه بالتجربة في التسلط الفاشي او النازي ، وما كان حديث ثورة الفلاحين في فلسطين (١٩٣٦ - ١٩٣٩) يبعيد عن الأذهان يومئذ .

ثم ان الأمر أدق من هذا بالنسبة للعراق أولاً ولبدر شاكر السياب ثانياً : أما العراق فقد حاول في حركة رشيد عالي الكيلاني تحدي بريطانيا وموالاة المحور ، ورغم

ان تلك الحركة كانت قصيرة الأجل فإنها كانت تجد التأييد الكامل لها في نفوس الفتيان الناقمين على السياسة البريطانية في البلاد العربية ؛ ولهذا عدّت ثورة الكيلاني انتفاضة قومية ، ذات غاية تحريرية ؛ وأما السياب فقد فتح عينيه على دنيا الشعر في أعقاب فترة سئم الناس فيها في العراق مواعظ الرصافي باسم الشعر الاجتماعي ومنظومات الزهاوي باسم الافكار العلمية ؛ وكانت الرومنطيقية هي اللون الجديد المستطرف حينئذ ؛ وهي الغذاء الذي يناسب فتى مثله في تلك السن الموشعة بالأحلام والآمال : عن طريقها تستطيع حساسيته المسرفة ان تتشكل ، ومن خلالها يستطيع ان يعكف على العناية بنفسه اذا اهمله الناس .

وكان العام المدرسي (١٩٤٢ - ١٩٤٣) وهو آخر مرحلة في ثانوية البصرة من احفل الأعوام ، ولهذا الظاهرة أسباب عديدة ، منها شعور بدر بأن الشعر لم يعد تلهياً بالنغمات والقوافي ، وانما اصبح قدره الذي لا يحيد عنه ، فهو في السادسة عشرة من عمره يحس انه لا يجد أمن نفسه ولا طمأنينة روحه إلا في حمى الشعر ؛ والمدرسة تشجع على الشعر وتعتقد لذلك المباريات ، وتقرر الجوائز ، وحوله من رفاق الدراسة عدد من الشعراء يتنافسون تنافساً ودياً في عرض نتائج قرائحهم ، ومن هؤلاء صديقه محمد علي اسماعيل (او السماعيل كما يكتبه السياب في رسائله) وخالد الشواف ، وقد اضطر خالد ان يغادر البصرة الى بغداد دون ان يكمل فيها السنة النهائية وبعض التي قبلها لأن والده نقل الى منصب قضائي ببغداد ، وأخذ الصديقان يتراسلان ، ويكملان العهد الشعري في البصرة بتبادل القصائد التي كانت تجد ، ضمن رسائلهما ، وكانت قصائد خالد من الحوافز على المعارضة ، كما كان لآرائه النقدية أثرها في توجيه بدر ؛ كان خالد يرى في تلك السن ان من شاء لنفسه الاعداد الشعري الصحيح ركب الصعوبة دون تهيب وبني قصيدته على قافية واحدة ، ولهذا نصح صديقه بأن لا يبني القصيدة على قواف مختلفة ، فرد عليه بدر يقول : « قد والله تأثرت كثيراً بنصائحك فأخذت أحول بعض قصائدي من قواف مختلفة الى موحدة القوافي . . »^(١) ، وسواء أراعى بدر هذه النصيحة ام لم يراعها في المستقبل القريب ، فإنها مفتاح لمظاهر كثيرة في شعر بدر . كذلك انتقده خالد في بعض الجزئيات كقوله في مطلع قصيدة « الخريف » :

قادر الخريف مواكب الايام فالدوح ناي في يد الانسام

وليست رسالة خالد التي ورد فيها هذا النقد متوفرة لدي ، ولكن يبدو أن نقده انصب على فقدان العلاقة بين « مواكب الايام » ، وبين « فالدوح ناي » فرد السياب

(١) الى خالد ، البصرة ٢٣/١١/١٩٤٢ .

بقوله : « والذي جعلني أقول هذا المطلع هو بعض الحذف الذي جرى على القصيدة عند القائها اذ كان مطلعها « قاد الخريف مواكب الانغام »^(١) ، وهو اعتذار مضحك - كما ترى - والسرف في الامر ان « مواكب الايام » أصح من الناحية الشعرية ولكنها ان بقيت كذلك لم تبق من علاقة بين الشطرين ، ولهذا جعل بدر هذا الشطر في المجموعة الشعرية التي لم تطبع : « رقص الخريف بفائض الانغام » ولا يخفى أنه شطر أشد قلقاً من ذي قبل ، ولفظه « بفائض » ترك مكانها حالياً ثم اثبتت من بعد ، وكل ذلك يدل على مقدار ما عاناه الشاعر في سبيل ان يسلم بيته من النقد .

وتصلح هذه القصيدة نفسها نموذجاً لبعض الاصلاحات التي كان السياب يتناول بها قصائده ، فهذا البيت :

ولعلها رأت المروج أمامها عريانة من ثوب عشب نام
يصبح :

قد جردت من برد عشب نام
ولا ريب في ان كلمة « جردت » قد اكدت فيه معنى السلب ؛ وهذا البيت :
فهوت تنبها ولكن لا يعي ال أموات لحن الحب والتهيام
فاصبح :

فهوت تشاركها الأسى وتبشها اشجانها قبلا ولحن هيام
والتغير يدل على انتقال من فكرة الى اخرى مغايرة .

وثمة حادثة في هذا الدور كان لها اثرها البعيد في نفسية بدر ، وهي فجيعته في صيف ١٩٤٢ بفقد احدي جدتيه : « أفيرضي الزمن العاتي . . . أيرضى القضاء ان تموت جدتي اواخر هذا الصيف ، فحرمت بذلك آخر قلب يحقق بحبي ويمحو علي . . . انا اشقى من ضمت الارض »^(٢) .

ولم يرق بهذا التفجع قصيدة في رثائها ، وانما ارفق به قصيدته « في الخريف » التي تقدم الحديث عنها وقصيدة اخرى بعنوان « يوم السفر » ، مطلعها :

من لقلبي على القدر قضي الأمر بالسفر

(١) الى خالد ، البصرة ١٩٤٣/١/٢ .

(٢) الى خالد ، البصرة ١٩٤٢/١١/٢٣ .

ثم عاد بعد خمسة اسابيع فكتب الى صديقه رسالة ضمنها رثاءه لجدته^(١) :
أسلمتني ايدي القضا للشجون اذ قضى من يردني لسكوني
وهي قصيدة « صيبانية » تماماً في اكثر ما يحاوله الشاعر من معان وصياغة ، كان
يقول :

رفعوا نعشها ونحن حيارى فاستفاضت نفوسنا بالجنون
لوددنا لو استطال الدجى او رجع الفجر عودة المستكين
فبكائي على الحبيب بليل وهو قربي والدمع ملء جفوني
كان خيرا من الوداع صباحا وحبيبي اغتدى بركب المنون

ولا يرتفع سائرهما عن هذا النسق ، وذلك امر لا تفسير له إلا ان بدرأ لم يستطع ان
يتمثل تجربة الفقد لهولها وقسوتها فهوت شاعريته تحت وطأة ثقل لا يستطيع الاضطلاع
به ، واذا كان فقد جدته لم ينبج شعراً رثائياً صالحاً ، فإنه عمق لديه منابع الحزن ،
وأشعره من جديد بحاجته الملحة الى الحب والحنان - كان قد مضى عليه بضع سنوات
وهو يتفرس في كل وجه جميل يلقيه لعله يصرخ مثلما صرخ ارخيدس : « وجدتها ! » ،
وكان يتحدث في قصائده عن الهوى وروعة اللقاء وعذوبة القبل ، بل انه حين دعاه
صديقه خالد الى زيارة بغداد تعلل بأن « الصبايا العذارى الريفات يتشبهن ببقائه »^(٢) ،
ولكن حين ارسل اليه صديقه قصيدة غزلية فيها ذكر لبعض الاسماء ، وصرح له بأن مثل
هذه الاسماء من نسج الخيال ، جن جنون بدر دهشة ، كيف يمكن ذلك ؟ صديقه غموض
حي للوسامة والعافية وقوة الشباب ، فتى ملء اهابه حيوية ونضارة وجمالاً ، ثم لا يعرف
فتاة من لحم ودم ؟ اذن ليس القبح هو العقبة الوحيدة في سبيل الحب . وبين الشك
والقبول كتب الى صديقه يقول : أحق ان كل الذي قلته في قصائدك خيال ؛ أحق ان
(...) و (...) عاشتا في بالك فقط ؟ أأصدق انك لم تعرف الحب ؟ أنت مثلي لم
تعرف فتاة بعينها ؟ ... أنت مثلي محروم من العاطفة لا يرى قلباً يخفق بحبه ؟ لا ،
فأنت وان صدقت في زعمك لست مثلي وأرجو ألا تكون مثلي ان شاء الله ... مرت
السنون وأنا اهفو الى الحب ولكني لم أنل منه شيئاً ولم اعرفه ، وما حاجتي الى الحب ما دام
هناك قلب جدي يخفق بحبي ... »^(٣) وكان خالد أبعد ادراكاً لطبائع النفوس من
بدر ، ولهذا حاول ان يطب له في محنته ، لعل بدرأ يجد في حال صديقه عزاء لنفسه ،

(١) نشرت في ديوان اقبال : ٧٨ (ليل ١٩٤٢/٩/٩) وتاريخ الرسالة ١٩٤٣/١/٢ .

(٢) الى خالد ، البصرة ٢٦ مارس ١٩٤٢ .

(٣) الى خالد ، البصرة ٢٣/١١/١٩٤٢ .

وكان عزاء ولو الى حين . ترى لو ان خالداً سلك غير هذا السبيل ، أكانت الصداقة تظل قائمة بين الشابين يومئذ ؟

كان بدر في هذه المرحلة شاباً بسيطاً لا يتعدى عالمه القرية وضواحيها ومدينة البصرة او ما عرفه منها ، اما بغداد فإنها لا تعيش في خياله ، فهو يتييب الحديث عنها او الاستشراف لزيارتها ؛ ودجلة كيف حاله عند بغداد ؟ انه رآه في الحلم فعجز عن ان يقول فيه شيئاً من شعر ، فهل هو كما رآه في المنام^(١) ؟ ولسنا نستطيع ان نحدد عالمه الثقافي الخاص حينئذ ، ولكننا نتصور انه كان يكثر من قراءة الشعر - وخاصة ما كان ينشر منه في الصحف - ولم يكن في احداث الحياة العراقية اثناء الحرب ما يحدد له موضوعه الشعري المفضل ، كان ريفه عالمه المحبوب ، ولذلك فإنه اتخذ هذه مادة لشعره ، وارتبط معه بعلاقات عاطفية رقيقة ، إلا ان هذه الرابطة لم تجد امتحاناً ولهذا اكتفى بدر بأن ينقل صوراً ريفية كبرى ، لأنه عاش تلك الصور واحبها ، مهما يكن رأي النقد في صورته ؛ ولولا قوة تلك الرابطة العاطفية بينه وبين الريف لاستطاعت الاحداث التي نجمت عن ثورة رشيد عالي ان تجره وشعره الى منطقة السياسة ، ولكن عدم تبلور فكرة سياسية غائية في ظروف من العسف والتنكيل قام بها نوري السعيد برأ بمصالح سيده العظمى بريطانيا ، جعلت المتحمسين من الشباب يصمتون على ألم ، ويكتفون بالتلميح دون التصريح ، وفي مارس (آذار) ١٩٤٢ صدرت أحكام بالاعدام غيابياً ضد رشيد عالي واثنتين من وزرائه هما يونس السبعائي وعلي محمود الشيخ ، الى احكام اخرى بالسجن . . . ثم قبض الانجليز على بعض العراقيين في ايران وسلموهم الى الحكومة العراقية ، فنفذ حكم الاعدام في يونس السبعائي وفهمي سعيد ومحمود سلمان^(٢) فكتب بدر في رثاء هؤلاء الثلاثة قصيدة بعنوان « شهداء الحرية » ، وفيها يظهر لنا ان مشاعره كانت مع ثورة الكيلاني وان بذور النقمة على سياسة نوري والوصي تعود الى هذا التاريخ ، ومن ابائنا :

اراق عبيد الانجليز دماءهم	ولكن دون الثأر من هو طالبه
اراق ربيب الانجليز دماءهم	ولكن في برلين ليشا يراقبه
رشيد ويا نعم الزعيم لأمة	يعيث بها عبدالاله وصاحبه
لأنت الزعيم الحق نبهت نوماً	تقاذفهم دهر توالى نوابه

وهذا هو الصوت الوحيد الذي يتحدث فيه عن مشكلة وطنية فيما وصلنا من شعره حتى التحاقه بدار المعلمين .

(١) الى خالد ، البصرة ٢٦ مارس ١٩٤٢ .

(٢) Longrigg, S.H., Iraq 1900 to 1950, pp. 304-305 .

غير ان اختيار مناظر الريف المسطحة لا يصنع شاعراً حتى ولا شاعراً للطبيعة ، وكان لا بد لبدر من ان يخوض تجارب جديدة ، وكانت التجارب المدرسية مضللة الى حد كبير ، فقد كان اكثر الموضوعات التي يقترحها مدرس الانشاء من نوع الفواجع الميلودرامية ، وكانت نفسية بدر شديدة التقبل للحزن ، ولكنها حتى عهدئذ لم تكن تفهم أو تستسيغ الاغراق في صور الفجيعة ، لذا فعندما اقترح عليهم المدرس الكتابة في احد هذين الموضوعين : (١٩٤٣/١/٢٦) ١ المفارقة بين مصور وشاعر ٢ قرية كثيرة الرخاء شديدة الرحمة والعطف على غيرها من القرى اندلعت فيها ألسنة النيران . . . الخ ، اختار بدر الموضوع الأول ليؤكد تفوق الشعر على الرسم بحجج الزامية او خطابية تمثل مستوى تفكيره في ذلك الدور من حياته . ثم كتب في موضوع « ضال في غابة جنه الليل وقد امتزج دويّ الريح بصوت الآساد . . . » وبهذا الموضوع وجد الباب مفتوحاً للحديث عن الموت مع انه تجنبه في موضوع القرية التي التهمتها النيران ، « اولئك الناس الذين ضلوا مثلي ثم تلاشوا امام ظلمات الليل بعد ان اطلقوا صرخات الرعب التي لا تزال تطرق الغابة كلما جن الليل . . انني اسمع حشرجتهم وأرى خلال الأغصان جماجمهم الصفراء تطل عليّ بمحاجر كأنها قبور مظلمة ، وكأنني اسمع نداء خفياً من اولئك الأموات ، انهم يقولون : انني ضيفهم الليلة ، يا للهول ! » فلما طلب اليه ان يكتب « عن طبيب ذاع صيته ونبه ذكره اصاب بداء عياء حار فيه الأطباء » ، تقمص في بعض اجزاء الموضوع شخصية الطبيب واخذ يتحدث عن نفسه قائلاً : « كم انحسر على تلك القرية النائية الجميلة بحقوقها الخضراء التي تتسابق فيها الجداول التي وصلت بين ضفافها جسور صغيرة من جذوع النخيل ، هذه الجسور تشبه قلبي ، قلبي الذي تغبر عليه حوادث الزمان ونوائبه ، وهو معروض على ينبوع الحب ولكنه يرى المياه ولا يشربها ؛ اني لأذكر الراعيات الريفيات الجميلات ، ان نهودهن تسبق اجسادهن ولكن الحانن الوديعة العذبة تسبق الجميع ، كم مرة حدود اغنامهن بألحان مزماري ولكن قلوبهن لا تحركها انغامي ، واذكر تلك الريفية الحسناء الراعية التي احبها القلب مرة . . . الخ » (١) ؛ ومثل هذا التقمص للضال الذي يترصده الموت والطبيب الذي كتب عليه بدر ان يموت بالعدوى من الحبيبة اصبح امرأ سهلاً على بدر لأن فكرة الموت اصبحت تسيطر عليه بقوة ، وتلاحقه في اليقظة والحلم والحل والترحال .

وتظهر في احد موضوعات السيّاب الانشائية نغمة دينية لا نجدها في غيره ولا تتضح - على وجه مباشر - فيما بين ايدينا من شعره ، ولكننا نذكر ان بدرأ كان شديد التأثر

(١) كتب بتاريخ ١٩٤٣/٣/٢٤ .

بشخصية استاذة محمود يوسف الذي علمه العربية في مدرسة البصرة ، وقد عرف الاستاذ محمود بالورع والتقوى ، ويشهد الاستاذ عبد اللطيف السياب الذي عاش مع بدر في تلك السن ان بدرأ وصديقه محمد علي اسماعيل كانا يخرجان من المدرسة الى الجامع ، ويحافظان على الصلاة في اوقاتها ، وان الاستاذ محمد علي اسماعيل ظلّ محتفظاً بهذه الروح الدينية ، اما بدر فربما ابعده عنها مؤقتاً تقلبات الحياة التي عاناها . ويضيف عبد اللطيف قوله : انه ما يزال يحفظ ابياتاً متفرقة من شعر بدر المبكر تومىء الى ذلك الاتجاه الديني . اياً كان الامر فإن هذه الصلة الاولى من اليقظة على التقوى سيقوي من بعد الميل لدى بدر للعودة الى جانب مما يمثل طفولته وصباه .

رابع دُون قطع

نستطيع الآن ان نواجه طبيعة الاتجاه الشعري الذي عاشه السياب قبل ان ينتقل الى دار المعلمين ، فقد ألمحنا فيما مضى الى بعض مظاهره ولكننا لم نحدد معالمه الكبرى وخصائصه العامة . ولسنا بحاجة الى ان نعيد الوقوف عند رثائه لجدته او رثائه للشهداء الذين قاوموا الاستعمار الانجليزي ، ولكننا بحاجة الى ان نكرر القول بأن الريف كان مجال هذا الشعر وموضوعه ، ذلك لأن اتخاذ هذا المنطلق يسهل علينا فهم التفرعات والدقائق التي قد تنجم عنه . وقد تحدّد هذا الريف في خاطر بدر بأنه الطبيعة الجميلة الطاهرة الخيرة المعطاءة ولهذا تحدث عن ربيع وخريفه ، وصيفه وشتائه ، محاولاً ان يرسم لكل فصل من الفصول لوحة خاصة ، ولم يكن همه في تلك اللوحات إلا ابراز قدرته على الرسم ، فإذا استطاع ابتكار صورة جديدة او وفق الى تحليل حسن لصورة قديمة ، احسن انه أدّى مهمة الشاعر الكبرى ، فهو يجهد الجهد كله ليقول شيئاً لم يقله غيره في صورة قوس قزح من قصيدة الشتاء فيقول :

وكأنما قوس السحاب وقد بدا أوتار قيثار مضت تتنادم
فتقاربت حتى يعاود عزفها مرجح الانامل بالملاحن عالم

وشبيه بهذا قوله في قصيدة الخريف يصف الاوراق الساقطة :

سقطت فكل وريقة قيثارة مقطوعة الاوتار والانغام
عبرت أغانيها الفناء واصبحت توحى الى الفنان بالالهام

ولست تجد في هذه القصائد من روح الشعر سوى هذه المحاولة التصويرية ، فهي تومىء الى ان السياب يتشبث بجدة الصورة ، اما فيما عدا ذلك فإنها قصائد بليدة بطيئة

لا تنبض فيها حياة . وأحياناً يحاول ان يطرح الصور العامة ثم ان ينكفىء على نفسه فيستخرج مواجده ويبسطها فوق مربعات الصورة الكبرى واطارها العام ، وكأنما يجمع بذلك بين شقي القصيدة ، وهي طريقة اقتبسها من أنور العطار ، وقصّر عنه فيها تقصيراً واضحاً ، لأن العطار ذو ازميل حادة في التصوير واستثارة الدفائن النفسية معاً ، وذو قدرة على الصقل لا يحسنها بدر في تلك السن ، فحتى ذلك الحين كان محصول بدر من الثروة اللغوية ضئيلاً نسبياً ، ولذلك كان اذا اختار بحراً يتطلب الجزالة أعياء قبل نهاية البيت وأصبحت قوافيه وجملة المكملة للمعنى مضحكة في مواقعها شاذة في صلتها بما قبلها ، ومثال ذلك قوله في قصيدة « اصداء البعاد » :

اوام بقلبي للقا متزايد	وشوق لسلمى ذكره متوارد
صرعت جوى لما رنت لي بمقلة	يلم بها رسم الكرى ويعاود
فتفتحت انحاء الفؤاد بناظر	الي غدت الحاظه تتوارد
وما كنت ادري ان عينا كليلة	لتأسر قلبا في الهوى وتكايد

فليس أشد امعاناً في الركاقة من « ذكره متوارد » « غدت الحاظه تتوارد » « وتكايد » في مواقعها حيث وقعت ، ولهذا كتب بدر ملحوظة عند هذه القصيدة لعلها عما كتب من بعد : « تقليد للاقدمين لم يبلغ منزلة المقلد ولا يلائم روح العصر » . كان خالد - كما تقدم - يلح عليه ان يبيني قصيدته على قافية واحدة ، يريد ان يكون جزلاً ، ولكن الجزالة تشترط قبل كل شيء السيطرة على اللغة ، وأنى له ذلك ؟ ولهذا كان اقدر على غنائيات علي محمود طه المهندس التي تبنى على عدد من القوافي ، وتعتمد الفاظاً سهلة وأوزاناً خفيفة ، وكان ينظم كثيراً من قصائده على هذا النحودون ان يطلع خالداً على هذا اللون من القصائد ، قبل عام ١٩٤٦ ، ولا تحس في هذه القصائد بأن التركيب متعب له كما في القصائد السابقة كقوله في قصيدة « يا قمر » :

كم غازلتك الأنجم الساهمة	وارتعشت في نورك السلسل
وكم غفت انوارك الحاملة	فوق مياه النهر والجدول
وزهرة في حجرها نائمة	مكبرة للخالق الأول
قد هدهدتها النسم الناعمة	ولم تزل في حلم معجل

نجوى حسان الريف بين الربوع	ورنة المزهرة فوق الأكمل
والزورق الساجي مصل خشوع	عجابه الشط البليل النسم
الكل مشتاق فجذ بالطلوع	وامسح على الكون جراح الألم
لو استطاعت قبلتك الفروع	واسمعتك الريح عذب النغم

وعندما احسّ بدر من نفسه القدرة على هذا اللون من الشعر اختاره لينقل مشاعره
« الرعوية » .

ولكن كيف تأقّل لبدر ان يهيم حباً بالرعاة وحياتهم وأحانهم وأغانيتهم ؟ من السهل
التطابق بين حياة الريف وحياة الرعي ، فالرعاة ايضاً جزء من الريف ، وأغانيتهم الحزينة
وراء قطعانهم وألحان الشبابة التي تغزل الآفاق يحنيها الاسيان من السهل ان تجعل شاباً
حالمًا محباً للريف يتصوره « اركاديا » الساحرة ذات الحياة البسيطة البريئة والحب الطاهر
والجمال الطبيعي ، ولكن عاملاً آخر دخل في حياة بدر هو الذي جعل الريف في عينيه
مجتمعاً للرعاة . ومفتاح هذا في قصيدة « مريضة » التي ارسلها الى صديقه خالد^(١) ،
وقد صدرت تلك القصيدة بقوله : « الى التي لا تفهم الشعر ولا تسمع قصيدي هذه ولن
تسمعها ، ارفع هذه الآهات لعلها تنوب عن زيارتها وهي على فراش المرض » ؛ ومن
تلك القصيدة :

مريضة ؟ لك ربي يا (هويل) ولي وللقلوب التي ضلت مقاصدها
مريضة ؟ لم ينلك الداء واحدة فالروح مثلك عاد الداء وافدها

وكانت « هويل » هذه واسمها « هالة » (وتنطق محلياً هيلة) بدوية من احدى
القبائل العربية التي تعيش في الحدود الايرانية ، ثم انتقل اهلها فسكنوا في ارض لهم بأبي
الخصيب ، وفي احدى السنوات غطى الماء أراضيهم فأعطاهم السياب الجذ قطعة من
أرضه ليقطنوا فيها ، وكانت هالة تراعي القطيع كل يوم ، فتعرف اليها بدر وخفق لها
قلبه ، وهو في آخر عام دراسي بشانوية البصرة ، فأصبح هو الراعي صاحب الناي
والتلاحين الحزينة^(٢) :

لاجلك أطوي الربى شاردة أردد انغمامي الضائعه
وأسكب في الناي قلبي الكتيب فتغمره النشوة الخادعه
وكان لحونا دعتها الربى فقرت بأحلامها الرائعه
يسلسلها الليل في صمته فتوقظ اشواقه الهاجعه

ولكنه يحدثها انه حاول ان يغني فلم يستطع : « خبا لحن قلبي ومات
الصدى » . . . ولذا فإنه يكتفي بذكريات الامس :

وفي ذكر امس عزاء لنا وما أعذب الامس للذاكر

(١) تاريخ القصيدة ١٩٤٣/١/١٥ .

(٢) من قصيدة « مزارم الراعي » بتاريخ حزيران (يونيه) ١٩٤٢ .

فكم قبلة ذاب فيها الغرام تطوف على قلبي الحائر
فيا لمحة من شعاع الخلود سرى الوجد في حلمها العابر
ويا بسمه في قلوب الرعاة يفيض بأنغامها خاطري

دعاك فؤاد طوى صفوه وكفنه بدموع المقل
اقام الهوى منه محرابه فرددت ثم صلاة القبل
ولكنك اليوم حطمته واطفأت فيه شعاع الأمل
أينشد من راودته الشجون كمن اسكرته لحون الجذل ؟

هل تغيرت « هيلة » عما كانت بالأمس ، أو ان الشاب الواهم بنى قصة حب ثم وجدها تريد ان تنقض فبكي أحلامه ؟ ان حقيقة العلاقة بين بدر وتلك الفتاة امر مخوف بالغموض ، وسنعود الى هذا الموضوع مرة اخرى ، ولكن يكفي هنا ان نلمح قدرة الشاعر في هذا المجال « الرعوي » على ان يمنح قصيدته ما تتطلبه من انفعال عاطفي ، وان لا يشغله الرسم لاجزاء الصورة عما يريد من تعبير ينقل ذلك الانفعال . وفي ذات يوم عاد من المدرسة الى قريته في اجازة قصيرة فصور « عودة الراعي » الذي رجع للمرعى القديم فرآه وقد غيرته الليالي وهجرته الراعية^(١) :

لم تطل غيبتي عن الجدول الجاري وها انني اراه يحف
لم تطل غيبتي عن الطائر الممعن شدوا فما له لا يدف
لم تطل غيبتي عن الزهر في الاكمام واليوم رنح الزهر قطف
لم يطل عن حبيبي ايها الروض غيابي فما لها لا تحف

بل ربما صح ان نقول ان حدة الانفعال جعلت تجاربه في القصيد الجزل اكثر نجاحاً ، كما يتجلى ذلك في قصيدته « همسك الهاني »^(٢) :

خيالك اضحى لابساً من فؤاديا رداء موشى بالرؤى البيض حالياً
وكنت كذاك الطائر الخادع الذي يراه رعاة البهم في المرج هاديا
فيعدون بين العشب والزهر نحوه وان قاربوه طار جذلان شاديا
فما زال في اسفاهه وانطلاقه فلا هو بالنائي ولا كان دانيا

(١) تاريخها ١٩٤٣/٤/٢٨ .

(٢) تاريخها ١٩٤٣/٧/٢٩ ، ديوان اقبال : ٦٩ .

فهنا يتابع الصورة الى نهايتها دون ان يتابه ضعف في التعبير ، ومن هذا القرئ قصيدته « ذكريات الريف » وفيها يقول^(١) :

تذكرت سرب الراعيات على الربى وبين المراعي في الرياض الزواهر
ورنات اجراس القطيع كأنها تنهد اقذاح على ثغر شاعر
اقود قطيعي خلفهن محاذرا وانظر عن بعد فيحمر ناظري
وما كنت لو لم اتبع الحب راعياً ولا انصرفت نحو المروج خواطري
اليها طويت الليل بالليل صايبا وطاردتها (مستهونا) بالمخاطر
وقبلت حتى البهم لما رأيتها تقبل تلك البهم قبلة ثائر
فقد اهتدي في قبلة اثر قبلة الى اثر من ثغرها غير ظاهر

وعلى الرغم من ان مستوى القوة في تعبيره قد ارتفع ، فإن لمسات الضعف مثورة هنا وهناك ؛ وفي هذه القصائد الأولى بذور قوته وضعفه معاً ، قوته في الانفعال او تصيد الصور ، وضعفه في التعبير ، او لجوئه الى التضمين كما في قوله^(٢) :

وسرى الغمام على الحقول فرجعت انهارها لحنا أهاج غرامه
وشجونه ، فجرت هواطل دمه وغدا يريق على الفروع مدامه

ان ضعف التعبير سيقنعه عن قريب بأن البناء المتساوي في ايقاعاته ونغماته يلجئ الشاعر الى الاضطرار فيوقعه في ضعف ، وان حاجته الى التضمين ستقنعه بعد قليل ان ليس من الضروري ان يكون البيت وحدة قائمة بذاتها ، ولم لا يكمل المعنى في خمسة أسطر ما دما نطلب صورة كاملة (انظر صورة الطائر السابقة) . كل شيء ينبيء بأن الثورة على نصائح خالد آتية لا ريب فيها ، ولكن الصداقة ما تزال أغلى منها ، كما أن مدى الاطلاع نفسه لا يسمح بكثير من الجرأة في مبارحة المؤلف^(٣) .

(١) ديوان اقبال : ٧٣ .

(٢) من قصيدة احلام الربيع - ١٩٤٢ .

(٣) قد يسأل القارئ هنا هل نشر بدر شيئاً من شعر هذه الفترة حينئذ . وهذا الصدد اذكر ما اورده الاستاذ محمود العبطة حين تحدث عن تسليم السياب ذات مرة على الاستاذ ناجي العبيدي صاحب جريدة « الاتحاد » قال : وعندما سألت السياب عن كيفية التعارف مع العبيدي قال لي : ان اول قصيدة لي نشرتها عنده في سنة ١٩٤١ (العبطة : ٨ - ٩) .

بين الأقدوة وذات المنديل

كانت النقلة الى بغداد في مطلع العام الدراسي (١٩٤٣ - ١٩٤٤) والى دار المعلمين منها تحولاً الى عالم جديد يكفل للسياب مزيداً من الثقافة وقسطاً من الشهرة الادبية ، وانفتاح العينين على صخب الحياة ومختلطات احداثها في ابان الحرب العالمية الثانية ، ويوسع الكوة التي يطل منها على العالم الخارجي ، ويقرب الى انفه الفاعر على روائح الأنوثة نماذج متنوعة من نساء يعشن في الواقع عيش الآدميين الذين يخطئون اكثر مما يصيبون ، ويخضعون للنزوات العابرة ، وتتحول بهم العلاقات حيناً الى اليمين وحيناً الى اليسار ، ويفلسفون الهجرة المتأرجحة بهم بين الواقع والمثال .

ومن عجب ان « الراعي » الذي كان بهم بمفارقة المروج الحبيبة لم ييك لان القطعان ستغيب عن ناظره ، وانما تغنى بالسلوان واشتق معنى شعرياً من الفراق يحيله الى حقيقة ضرورية . ها هو قد افرد عن من يحب ، وهل يمكن للنور ان ينفذ من بين دفتي النافذة إلا اذا انفردت احدهما عن الأخرى ، وهل يمكن للطائر ان يطير إلا اذا تباعد جناحاه منشورين^(١) ؟

وكنا لوحتي نافذة في هيكل الحب
فلو لم نفترق لم ينفذ النور الى القلب
وكنا كجناحي طائر في الأفق الرحب
فلولا النشر والتفريق لارتد الى الترب

(١) اغنية السلوان (اقبال : ١٠٢ - ١٠٤) ١٩٤٣/٨/٧ .

ولكنه في ختام هذه القصيدة يشعر ك بأنه يسخر من نفسه ومن قدره حين يقول :

وكنا شفتي هذا القضاء مفرق الصحب
فلو لم ننفرج لم تضحك الاقدار من كربي

وكان الشاب الضاوي يحمل في حقيته بين مطوي الثياب مجموعة من الشعر الذي كان قد نظمه قبل تلك الرحلة ، ويعلل الظمأ اللاغب الى الشهرة برئ وشيك ؛ انه « الفتح » الذي تركع له بغداد راضية عن استسلامها ، لأن الغازي الجديد لا يحمل لها دمار الغزاة السابقين . ولكن هذا « الفاتح » الرقيق الكتيب كان يحمل فوق عينيه وحول شغاف قلبه غشاوة من الرومنطيقية الأولى ، تحول بينه وبين رؤية المدينة على حقيقتها ، وتشده الى الماضي وذكرياته ، وتجعله وحيداً في زحمة الناس .

وحين هبط المدينة تلقاه صديقه القديم خالد ، وأخذ بيده في تعريفه الى زواياها ومنعطفاتها ، ولم يطل به الوقت حتى تعرف الى عدد غير قليل من الادباء والمتصلين بالحركة الادبية ، وكان اول اثر لهذه المعرفة ان وجد نفسه واحداً بين كثيرين يخوضون حومة الأدب ، وانه ان شاء الظهور في خضم المنافسة فلا بد له من ان يتفرد ، اذ لم يعد شعره قاصراً على التغني المنفرد في سكون الريف او على المراسلات الدورية بينه وبين بعض الاصدقاء ؛ فإنه طالب في دار المعلمين العالية ، والعيون تنفرس فيه بحثاً عن الشاعر المستكن في مح عظامه ؛ وهو قد اصبح عضواً في ناد ادبي صغير ، يسمع فيه صوته : فاليوم هو الاحتفال بذكرى الرصافي ، وغدا احتفال بمرور اربعين يوماً على وفاة عبد المسيح وزير ، وبعد غد مقام تهنئة بفوز الشاعر خضر الطائي بجائزة ادبية^(١) . دنيا مناسبات تفرض على الشاعر الذي لم يعرف سوى تصوير خلجاته الذاتية ان يصبح « خطيباً » او « عبد قافية » ، ولكن لا بأس : ان للشهرة سحرها ، ولو كان ذلك على حساب الاخلاص الفني ، وستتيح له هذه الندوة الصغيرة ان يلقي شعراً غير معلق بمناسبة . وهياً له احد اصدقائه الجدد - الاستاذ محمود العبطة - احدى هذه الفرص ، وجمع له عدداً من الادباء القى عليهم من شعره الذاتي ما ملك اعجابهم فقام اليه الشاعر هادي الدفتر وقبله ، ودنا منه خضر الطائي مهنتاً ، وتحول عبد الرحمن البناء فجلس الى جانبه^(٢) ؛ ذلك شيء لم يتح له في جيکور او في البصرة ، وها هي زاوية من بغداد تعترف به شاعراً ينتظره مستقبل عظيم .

(١) العبطة : ٧ .

(٢) العبطة : ٨ .

ولو رددنا الأمور الى اسبابها الحقيقية لوجدنا ان شعر بدر حينئذ لم يكن هو الذي يملك الاعجاب ، وانما هو ذلك التلاحم بين الانسان والكلمات ، تلاهما تضييع فيه الحدود بين الصوت والمعنى والملقي نفسه ، ويغدو كل ذلك نبضات او جيشانا من الدموع ، او حشرجات مختنقة في قبضة الكآبة والموت ، وظلت طريقة بدر في اللقاء على هذا اللون سواء أكان شعره هادراً أم خافتاً ، متحمساً أم باكياً ، ولهذا عبر عنها من سمعوا القاءه ، في فترات متفاوتة ، تعبيرات متقاربة ، فقال الاستاذ العبطة وهو يتحدث عن دور مبكر في وقفات بدر امام مستمعيه « وأخذ يقرأ شعراً من انماط شتى بأسلوب مؤثر وحركات غريبة ، اذ كان يندمج في جو شعره اندماجاً عجباً ويؤثر اشارات تفصح عما في قلبه »^(١) . وقال الشاعر بلند الحيدري وهو يومئ الى الانقسام القائم بين حقيقة الشعر والحركات التمثيلية : « ولم نكن لنمل من سماعه رغم ما في القائه من دراماتيكية لا تبدو مريحة في احيان كثيرة »^(٢) . وتقول الادبية السيدة خالدة سعيد متحدثة عن القاء بدر في فترة متأخرة : « كان يقف على منبر الندوة اللبنانية بهيكله الواهي وعينيه الصغيرتين يصرخ بصوت غريب تموجه قشعريرة مرعبة ، يتفجر من ابعاد قصية »^(٣) . وتلك اقوال متقاربة في الدلالة ، وان تفاوتت فيها الصياغة التعبيرية .

ومن رأى بدرأ في تلك الفترة وهو يرتاد تلك الندوات الادبية ويذهب في صحبة خالد الى جمعية الشبان المسلمين ويزور جريدة « الاتحاد » في محلة الصابونجية ليلتقي بلقيف من الادباء ، ويعمد الى مقهى « الزهاوي » لأنه يعرف انه سيلقى فيه المشتغلين بالصحافة والأدب ، ويتمشى في شارع الرشيد مع فئة من الاصدقاء ، ويضحك بقهقهة عالية في ساحة دار المعلمين ، ويداعب هذا ويدبّر (المقلب) المضحكة لذاك من رفاقه ، قدّر انه صاحب ماهر في تيار المجتمع ، وان بغداد استطاعت ان تكون اماً رؤوماً تضمه الى صدرها . ولكن الحقيقة كانت على خلاف ذلك ، فقد كان بدر حينئذ ما يزال وحيداً تائهاً عن نفسه ، لا يجد له متنى ، ولا يحاول الانتماء : فهو يطلب الوحدة لنفسه في مقهى « ابراهيم عرب » او « مقهى « مبارك » ومع عدد من الكتب اغلبها من الدواوين الشعرية ، فإذا سئم القراءة حوّم به الذكريات حول الريف وحياته الوادعة البريئة ، وهاله ان يجد هوة قد أخذت تنفجر تحت قدميه بين هذه الحياة الجديدة وتلك الحياة التي عاش يتغنى بها ، وأخذت تخيلته تقارن بين ما كان وما جد من شؤون . وفي

(١) العبطة : ٧ - ٨ .

(٢) اضواء : ٤٠ .

(٣) اضواء : ٣٧ .

قصيدة « الذكرى »^(١) نجده يستعيد اللوحة القديمة ، ويعود على غصنين من الذكرى الى ماضيه إلا انها يذويان لدى حلول الخريف ويعجزان عن الطيران به الى مرج الرعاة :

ودوحة الذكرى تسلفتها	مجتذباً اغصانها المزهرات
مستقصيا ما بينها فجوة	تمر منها النسَم الهائمات
ابصرت منها ذكريات الصبا	على نجيل المرج مستلقيات
والبحر يسعى دونها زافرا	فالموج آهات حطمن الصفاة
يا مرج هل تذكرني راعيا	اعبد فيك الله والراعيات
والبحر ما كان سوى جدول	ينير في الليل سبيل الرعاة

قالت لي الدوحة لا تبش	ستهبط المرج فقيم الشكاة
هاك جناحين فطر واثته	واستوح فيه المتع الطائرات
وقدمت بين دموع الندى	فرعين من اغصانها المورقات

غنى الخريف الغاب الحانه	فانشرت أوراقه راقصات
وقبل أن ادرك ما أبتغي	ذوى جناحي مع الذاويات

كان الحنين الى الرعاة يؤرقه ، وكانت صورة « هالة » ما تزال تعيش في قلبه ، رمزاً لكل ما يحب في الريف ، ولهذا لم يكد يجد الفرصة سانحة في عطلة الشتاء (١٩٤٣) حتى خف الى القرية ، ولكن قصيدة « تنهدات »^(٢) تنبئ انه لم يستطع ان يراها . . . « انها لن تأتي » ذلك ما قاله في التوطئة للقصيدة : أكان ذلك لأن فصل الشتاء حال دون قدومها ام لأن العهد قد انتهى ؟ انه يخبرنا في القصيدة انها اصبحت نائية ، حين يقول مخاطباً سعف النخيل :

من كنت أحذر ان تحجب طيفها	عن ناظري نزلت بأبعد منزل
سيان عندي اليوم قفر موحش	وظلال روض مستطاب المنهل
وعلينا ان نقدر ان هذا النأي كان مكانياً ، وكان طارئاً ، ولعل من اسبابه ان	

(١) تاريخ هذه القصيدة ليلة ١٨/٨/١٩٤٣ .

(٢) تاريخها ١٢/٦/١٩٤٣ .

الراعية لم تعد راعية ، بعد ان مات القطيع ، وسأل عنها فقليل له ان المروج لن تحظى
بعد بطلعتها الجميلة :

أحزنا على ما اصاب القطيع اليك الروابي اعتراك الألم؟
سأبكي وقد كنت تستضحكين اذا الدمع من ناظري انسجم^(١)

ومثل هذا التقدير ينسجم تماماً مع قصائد نظمها من بعد يحن فيها الى راعيته ،
حين عاد يستأنف العام الدراسي . وفي هذه الاجازة الشتوية لم ينس ان يقدم الى القرية
تحية الابن البار ويتحدث عن مواطن الجمال في جوانبها^(٢) :

صور تسجد النفوس لديها وتضج القلوب بالصلوات
اينما دار ناظري طالعتني فتنة تستعبدنا نظراتي

ولما عاد يجدد العهد بدار المعلمين ، أخذ يحاول ان يخلق شيئاً من المواءمة بين نفسه
وبيئته الجديدة ؛ وكانت الاسابيع القليلة التي قضاه في دار المعلمين قبل عطلة الشتاء قد
عرفته الى بعض الفتيات فيها ، وكان قدر قليل من اللطف في المعاملة والرفقة في لغة
الخطاب والابتسامة عند التحية كافياً ليحمله على اجنحة الخيال ، وبهم به في مسارح
الالهام ، وفجأة وجد نفسه اسير حب جديد : هنالك اثنتان تعاملانه بلطف وتستمعان
الى شعره وتبديان اعجابهما بذلك الشعر - وهذه كناية اذا ترجمت فهم منها انها معجبتان
به ، أليس تقدير العبقرية تقديراً للعبقري نفسه ؟ أما احدى الفتاتين فتمتاز برقة وعذوبة
وعينين وادعتين ونغمة حلوة وغمازتين لطيفتين ، وهو يسميها « الاقحوانة » - مترجماً
اسمها الانجليزي - وأما الثانية فإنها - في نظره - جميلة ، او بارعة الحسن ، واذا اراد ان
يميزها بسمة فارقة سمّاها « ذات المنديل الاحمر » ، وقد عرف من الاحاديث المتبادلة في
رحاب الكلية انها تكبره بسبع سنوات ؛ وتلك حقيقة لا اثر لها في الحب ، لا بل لها كل
الاثر اذا كان السياب هو المفتون ، فهو ما فتى يبحث عن « أم » ، وهذه أم حبيبة
معاً ، فهي اذن مطمح النظر ، ومهوى الفؤاد ، وكل المني ، ومن غير المستغرب ان
يصف لها بدر في اول قصيدة ينظمها فيها غربته التي باعدت بينه وبين ابيه ، وحاجته الى
ما يعرض عطف الأم^(٣) :

(١) ديوان اقبال : ٩٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٧٢ (١٢/٢٢) ١٩٤٣ .

(٣) ديوان اقبال ٨٢ - ٨٣ وتاريخها ١/٣١ ١٩٤٤ .

خيالك من اهلي الاقربين ابرُّ ، وان كان لا يعقلُ
ابي منه قد جردتني النساء وامي طواها الردى المعجل
ومالي من الدهر إلا رضاك فرحماك فالدهر لا يعدل

وحين ألحت على ذهنه حقيقة السنوات التي تفصل بينهما تألم لذلك (١) :

مشى العمر ما بيننا فاصلا فمن لي بأن اسبق الموعدا
ومن لي بطيِّ السنين الطوال ستمضي دموعي وحبي سدى
ثم تذكر ان الحب « حاسب ماهر » ، يستطيع ان « يطرح » السنين الزائدة جانباً
فإذا العمر اخو العمر :

اراهـا فاذكر اني القريب وأنسى الفنى الشارد المبعدا
اراهـا فأنفـض عنها السنين كما تنفض الريح برد الندى
فتغدو وعمرى أخو عمرها ويستوقف المولد المولدا
ومن هذه القصيدة نفسها نعلم ان الشاعر كان يتعذب بحبه في صمت وان « ذات
المنديل الاحمر » لم تكن تعلم شيئاً عن هذا الحب :

أغض اذا ما بدت ناظري فهيهات تعلم كم سهدا
ولو انها نبشت بالغرام - غرامي - لقربت المنشدا
وقالت أعصي نداء المحب حرمت الهوى ان عصيت النداء

وأما « الاقحوانة » فإن اعجابها بها لم يرتق الى مستوى الحب ، ولكن رقتها حرّكت
مشاعره بوجد المحروم ، واعجابها بشعره قد استثار رضاه ؛ وحين استعارت منه ديوان
شعره ، ذهبت به الاخيلة مذاهب ، وأخذ يترنم بالسعادة التي نالها ديوانه فهو حيناً فوق
النهدين ، وهو حيناً تحت وسادة احدى الغيد ، ان « الاقحوانة » لم تستعمره لتنفرد
بقراءته ، ولكنه سيسافر في « رحلة معطرة » بين الايدي الجميلة الناعمة (٢) .

ديوان شعر ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل
أنفاسي الحرى تهيم على صفحاته ، والحب والأمل

(١) قصيدة « أراها غدا » ١٩٤٤/٤/٢١ .

(٢) ازهار واساطير (١٤٨ - ١٥٠) وتاريخها ١٩٤٤/٣/٢٦ .

وستلتقي أنفاسهن بها وترفّ في جنباته القبل
واذا رأين النوح والشكوى كل تقول : من التي يهوى
وسترتمي نظراتهن على الصفحات بين سطوره نشوى
ولسوف ترتج النهود أسي ويثيرها ما فيه من نجوى
ولربما قرأته فأننتي فمضت تقول : من التي يهوى
ومما يجري مع طبيعة هذا الحلم ان يتمنى السياب لو انه كان هو مكان ديوانه :

يا ليتني اصبحت ديواني لافر من صدر الى ثنان
قد بت من حسد اقول له يا ليت من تهواك تهواني
ألك الكؤوس ولي ثمالتها ولك الخلود وانني فاني ؟!

وكما ودع الشاعر ديوانه وهو يفر الى احضان الغيد حيّاه لدى عودته بقصيدة وطأها بقوله : « الى ديواني العائد من تجواله بين العذارى . . . الى ذلك الزورق المتقل بين موج النهود ارفع زفرتي » فكرّر الحديث عن حسده له لتقله بين مفاتن الحسان ، وتمنيه لو كان هو مكانه ، وشبهه بالزورق الذي كان ينتقل بين امواج النهود ثم عاد الى صدر صاحبه ، الى مرفأ موحش - وقد مزق منه الشراع . وتساءل في لهفة قائلاً^(١) :

أنلت من عطفهن يا ورق ما لم ينله المسهد الأرق
فكنت مندبل كل باكية منهن يتتاب روحها القلق
سَدَدَن انظارهن نحوك يا ديوان شعري ، ولست تحترق!!
اما تراني أكاد ان نظرت لي ذات حسن تذييني الحرق

والبيت الاخير هو سر المشكلة السيائية وهو يوميء الى مدى ما يعانیه صاحبه من لهفة الى نظرة حنو ، ولهذا كان عطف « الاقحوانة » شيئاً كبيراً كالحب نفسه ، وبين ذهاب الديوان وعودته - حسبما يشير تاريخاً القصيدتين - مدى اسبوعين ، في اثنائها كانت « الاقحوانة » تسير في ساحة الكلية ويبيدها وردة ، وأخذت على مرأى من بدر تنزع اوراقها وتشرها ، فجئن جنون الشعر في نفسه ، وذهب ينظم قصيدة بعنوان « الوردة المتشورة » ويبدأها بمطلع يذكر بقصيدة للشاعر الروماني كاتولس حين اخذ يكيكي موت طائر كانت حبيبته تدله^(٢) ، يقول بدر : « أعولي يا قياثر الشعراء » ثم يقارن بين التي

(١) ديوان اقبال (٩٥ - ٩٦) وتاريخها خطأ في الديوان اذ لا بد ان يكون ١٢/٤/١٩٤٤ .

(٢) الاشارة الى القطعة الثالثة من قصائده ، والعلاقة هي التهويل في الاستدعاء ، يقول كاتولس ما ترجمته :

ايا آهة الحب ويا آهة الحسن =

تحطم القلب وتنثر الوردة فلا يرى بينهما فرقاً :

غير ان التي تحطم قلبا تنثر الزهر مثله في الفضاء
وبعد ان يعدد ما لتلك الوردة من قيمة عند الروض والطير والنهر والراعي يعود
فيندم على هذا الاغراق وينكر على نفسه ما بداه ، وينقض كل ما قرره :

فانشري الزهر كل يوم ليحيا ' في فؤادي ويرتوي بدمائي
انشريه لتلهمي قلبي الغض فيشدو لحون أهل السماء^(١)
وامتد به الوهم الملهم ، فوقف ذات مرة - او تخيل انه وقف - امام زهرة اقحوان ،
فأخذ يخاطبها بقوله^(٢) :

جاء الدجي يا زهرة الاقحوان فانسل نحو الموعد العاشقان
وجمع بين الزهرتين في نطق حين تمثل « الاقحوانة » وهي لا تعلم شيئاً عن حبه
الذي يؤرقه ولذا فهي لا تسمع ولا تمنح العطف المشتى :

ماذا ينال القلب يا ويحه	اذ يعطف الروض ولا تعطفان
وأى جدوى في اغاني الهوى	اذ تسمع الدنيا ولا تسمعان
وأى خير في الهوى كله	ان كنتما بالحب لا تعلمان
يا زهرتي قد مت يا زهرتي	آه على من يعشق الاقحوان
لولا التي اعطيت سحر اسمها	ما بت استوحيك سحر البيان

ووقف سحر « الاقحوانة » عند هذا الحد اذ كانت « ذات المنديل الاحمر » تدفع
صورتها من مخيلته وتحل محلها ، وقد مرت به الاشهر الثلاثة الاخيرة من هذه السنة
الدراسية (نيسان وأيار وحزيران) وتباريح هذا الحب تعذبه ، ولستا ندري مبلغ ما
أذكنه ذات المنديل الاحمر من لواجع في نفسه ، ومدى قدرته على أن يبوح بهذا الحب في
غير الشعر ، ولكن الذي ندره انه اصبح يعاني حالة نفسية قلقه ، فانكفأ على نفسه
يتحدث لها عن « قبض الريح »^(٣) :

= ويا اطيب اخلاقا واعراقا من المزن
تعالوا فاشركوا عيني بدمعي واشهدوا حزني

(١) ديوان اقبال (١٠٥ - ١٠٦) وتاريخها ١٩٤٤/٤/٢ .

(٢) غير مؤرخة ، ولكن سياق الاحداث يضعها في هذه الفترة من الزمن .

(٣) ديوان اقبال : ١٠١ وتاريخها ١٩٤٤/٤/٢١ .

غنى ليصطاد حبيباته فاصطاد اسماء حبيباته

انه محب لا يملك من كتاب الحب إلا الفهرست ، ولا يرى في الكتب الواقعية التي تفرض عليها قراءتها في الكلية إلا قضبان سجن^(١) :

سجين ولكن سجنى الكتاب واغلالي الأسرات السطور
فما بين جنبيه ضاع الشباب وفوق الصحائف مات السرور

ولهذا فهو يرم النفس بمعايشة الموق ، وحق له الانطلاق ، فإن الشاعر يجب ألا يفني عمره في ظلمة الكتب وسواد حبرها :

عيوني بآفاقه ساهرات وحولي يبيت الورى رقدا
بأرجائه ألتقي باللمات كأني على موعد والردى
وما بين ألفاظه القائمات اشعة عيني ضاعت سدى
وما بين اوراقه الصامتات تلاشي غنائي ومات الصدى

وما كاد يؤدي الامتحان النهائي حتى هرب من بغداد خفية دون ان يعلم بسفره احد من اصدقائه ، وهو يسمي هذه العودة المفاجئة « تلك المغادرة الشاذة » ويضيف مخاطباً صديقه خالداً : « ولكن الشاعر يقدر ظروف الشاعر فيعذره ، ومع هذا فقد اصبح من الصعب علي ان انفي عن نفسي تهمة الشذوذ . . . لاسيما في الحب »^(٢) .

وحسب بدرانه ان هرب من بغداد أفلت من تلك الاغلال التي قيدته بها : اغلال الكتب واغلال العواطف ، ولكنه كان حليف كتاب ، وما كانت ثورته لتنصب إلا على الكتب المقررة ، واما اغلال العواطف فإنه هو الذي كان يلفها حول وجوده مختاراً راضياً ، ولذلك تبعته بغداد الى الريف ، وخالطت « الوحدة والنخيل والجداول والمد والجزر وليالي القمر والشط الجميل الساجي »^(٣) : فكان اذا تنسم عير الازهار البرية - بل اذا قرأ قصيدة زهرية - تذكر « عرف الاقحوانة »^(٤) ، وذات يوم كان يقلب جريدة « الزمان » فلماذا به يقرأ : « ننعى بمزيد الاسف الأنسة (. . . .) كريمة الدكتور (. . . .) » انه اسم « الاقحوانة » واسم ابوها ؛ هل من المعقول ؟ « انا الآن في هم وقلق شديد . . انا حائر . لو اعرف عنوان ابوها لسألت عن هذه العذراء التي اوحت

(١) ديوان اقبال : ١٠٧ وتاريخها ١٩٤٤/٤/٢٥ .

(٢) من رسالة الى خالد صادرة من « ابرو الخصب » بتاريخ ١٩٤٤/٧/١١ .

(٣) الرسالة السابقة .

(٤) الرسالة السابقة .

الى قصيدة « ديوان شعر » وقصيدتي « الافحوانة » و« الوردة المنشورة . . . »^(١) ولا ريب في انه عرف من بعد ان ذلك كان محض توافق بين اسمين ، ولكنه لم يعرف انها - مد الله في عمرها - عاشت لتقول في رثائه كلمة وفاء نبيلة .

ولا ريب في ان « ذات المنديل الاحمر » قد كانت تعيش في خياله ، ولكننا يجب ألا نسرف في التصور ، فإن القصائد التي نظمها فيها تدل على ان الحب كان يتجه الى الانحسار ، ومثل هذا الحكم يبدو غريباً لأول وهلة ، ولكننا نجده يذكرها في قصيدتين ارسلهما الى صديقه خالد احدهما « في المساء » (أو في الغروب) والاخرى « الشعر والحب والطبيعة » وكلتا القصيدتين تمثل ارتداداً الى اللوحات المسطحة التي كان شغواً بها من قبل ، وليس فيها اية حركة انفعالية لا بالطبيعة ولا بالحب ، اضيف الى ذلك ان ذكر الحبيبة فيها يحى عرضاً ، ويحيى موشحاً بلون من التصور - او الواقع - الصياني ؛ ففي قصيدة « في المساء » يتحدث عن صورة الشمس في الغياب ، ثم يحاول ان يقرن ذلك بغياب شمس العمر فيعجز عن الافصاح بالمعنى الذي يريده^(٢) ، ثم يتحدث عن سحابة اعترضت غياب الشمس ، ثم يعود ليتذكر وداعه لصاحبه^(٣) :

قسماً بمن اذكرتني بوداعها	لقد ابتعثت صباقي وتحسري
هي ذي (. . .) والقلوب تحفها	من كل منكسر الجناح مسعر
جلست وما جلس الفؤاد من الجوى	وتبسمت فبكى ولم يتصبر
وهبت تحيتها لآخر غيره	فبكى وقال لعلها لم تبصر
وقد اكتفى لو انصفته بنظرة	لكنها حرمته طيب المنظر
فتحجبت بسحابة من صحبها	وتسترت فصرخت : لا تستري
لو كان يسعني البيان لصفتها	مرثية لفؤادي المتفطر

فانظر الى الافتعال في ذكر السحابة ليصح له من بعد ان يقول على سبيل المقارنة « فتحجبت بسحابة من صحبها » ، ولعلك ترى ان هذه الايات تشكو من ثلاث نقائص : ضعف التركيب ، وافتعال المطابقات ، وتفاهة الواقع الذي يريد الشاعر تصويره ؛ ولا ترتفع القصيدة الثانية « الشعر والحب والطبيعة » عن هذا المستوى من

(١) من رسالة الى خالد ١٩٤٤/٧/٢٦ .

(٢) حين ارسل قصيدته هذه الى خالد انتقد احد رفاقه المقطع الذي يتحدث فيه عن شمس العمر فكان جوابه « لقد كنت ناوياً - منذ ارسلت لك القصيدة - ان احذف مقطع (يا شمس عمري) بأجمعه انه اقرب الى الرمزية منه الى الكلام المفهوم ، وانني فاعل ان شاء الله » (من رسالة لخالد ١٩٤٤/٧/٢٦) .

(٣) تاريخها ١٩٤٤/٦/٢٦ (ضمن رسالة الى خالد) .

الافتعال ، وكل ما يهيمه من حب « ذات المنديل الاحمر » هو : كيف يمكن ان يهتز
للطبيعة دون ان تظاً هي السهول ولا تمثي فوق التلال :

أيهز قلبي جدول وبحيرة وأرى على قمم الربى ما يلهم
(...) لم تظاً السهول ولا مشت فوق التلول حيّة تتبسم

اما هي ، اما ضرام النار المتسعر بين الجوانح ، اما العذاب الذي كان يتحدث
عنه من قبل فكل ذلك قد اختفى فجأة ، كأن الريف قد ألقى على اللهب السابق
حنفات من تراب . ولهذا قدرنا ان الهوى كان في انحسار وهو منحسر ولا بد ، لأنه
خفقة مكتئمة لم تثر اية استجابة ، ولهذا ماتت وحدها ، كما اتقدت - يوم اتقدت -
وحدها . وحين غابت ذكريات تلك الخفقة وراء حجاب كثيف من الزمن (يناهز
العشرين عاماً) تناولها بدر بصر اراحة الانسان الذي لم يعد يهيمه ان يخدع نفسه فقال^(١) :

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا
ولكن ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني
ولا عطفوا عليّ ؛ عشقت سبعاً كن احيانا
ترفت شعورهن علي ، تحملي الى الصين
سفائن من عطور نهودهن ، أغوص في بحر من الأوهام
والوجد

فألتقط المحار أظن فيه الدرّ ثم تظلني وحدي
جدائل نخلة فرعاء
فأبحث بين اكوام المحار لعلّ لؤلؤة ستنزع منه كالنجمة
واذ تدمى يداي وتنزع الاظفار عنها لا ينز هناك غير الماء
وغير الطين من صدف المحار فتقطر البسمة
على ثغري دموعاً من قرار القلب تنبثق
لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني

وليس هناك ما هو اشد مرارة من تصوير ذلك التشبث بالوهم كما تنقله هذه
القطعة ، حتى اذا جاء دور « ذات المنديل الاحمر » في قائمة المحبوبات السبع قال فيها :

وتلك ... لانها في العمر اكبر ام لأن الحسن اغراها
بأنّي غير كفء ، خلفتني كلما شرب الندى ورق

(١) الشناثيل : ٥٩ وما بعدها .

وفتح برعم مثلتها وشممت رياها
وأمس رأيتها في موقف للباص تنتظر
فباعدت الخطى ونأيت عنها ، لا أريد القرب منها
هذه الشمطاء

لها الوليات ؛ ثم عرفتها : أحسبت ان الحسن ينتصر
على زمن تحطم سور بابل منه ، والعنقاء
رماد منه لا يذكره بعث فهو يستعر^(١) ؟

كل حظه منها انها كانت جميلة ، أما قلبها فلم يخفق بحبه ، بل لم تلتق نظراته برقة
كرقة « الاقحوانة » ، ولكنها استطاعت ان تشغله عن « هالة » وان تحجب صورتها ؛
والحقيقة ان هالة قد ضاعت من عالمه على نحو عفوي - كما سيضيع المنديل الاحمر
وصاحبته - ؛ ضاعت او توارت في ثنایا الوعي الباطن سيان ؛ اذ معنى ذلك انها - بكل ما
غرست من وجد في سريره الخصب - لم تعد هي نفسها مثار شعر او منبع الهام . وهنا
يعترضنا رأي لصديق من اصدقاء السياب ، لعله كان من المطلعين على بعض ما كان
يكنه من هوى ، أعني بعض ما باح به في ساعة من ساعات التناجي بالذكريات ، اذ
يقول في حديثه عن ذلك الحب الريفی : « وتمتد اواخر المحبة وتقوى ، وتعمق وشائج
اللقيا وتعدد اسبابها ، واذا بالمواعيد تضمها معاً عند شاطئ بوب حيناً وفي منحى
طريق ريفي حيناً آخر ، وفي جوسق لبیادر التمور مرة ثالثة ؛ ويأبى ان يعيش
الاماسي واوقات الصباح معاً يرسمان خطوط لوحة الغد ، وهما غارقان في النشوة (بين)
كوخ قصبي صغير يحميها من أعين الرقباء ؛ ويضيء الحب امام السياب كل معالم
الريف وشواهده فيجد في النخلة واعشاش العصافير وقواقع النهر معاني جديدة لم يعرفها
من قبل ان يتحابا . . . وكانت سنوات دراسته في كلية التربية مليئة بحنينه الى قروته
الحسنة ، حيث ينتظر العطلة بفارغ الصبر . . وذات يوم بينها هو عائد من بغداد يلتقي
بحبيبته لقاء شاحباً فتخبره بأنها لم تعد له وان كان قلبها لم يزل عامراً بحبه وهواه ؛ ان
أهلها عقدوا قرانها على شخص سواه ؛ فتؤله المفاجأة ايلاً شديداً ، ويجن جنونه
ويشعر بالمرارة والقسوة ، ويمنعه ذهوله وشروده عقله من تصديق الخبر ؛ ويستمر بعد هذا
اللقاء يندب الحظ العاثر ويتطلع الى السراب والوهم لاعتنا العادات الشعبية وكافراً
بالتقاليد وباحثاً عن ضوء لروحه في القرية المظلمة ، وتلك هي اولى تجاربه الميرة^(٢) .

(١) شناسيل ٥٩ - ٦٠ وتاريخها ١٩/٣/١٩٦٣ .

(٢) البصري : ٨ - ٩ .

وبعض هذه الصورة عامر بالصدق مؤيد بالوقائع ، فإن هذا الحب هو الذي جعل كثيراً من مظاهر الريف حافلاً بالمعاني ، بل هو الذي خلق ذلك الاتجاه « الرعوي » الذي وصفناه من قبل ، ولكنه ليس هو وحده الذي اسلم السياب الى معانقة الوهم والسراب ، وتحول بشعره الى « مرثية » مديدة النفس ، وجعله صورة للبحث عن شيء ضائع الى الأبد ؛ انما الذي فعل ذلك هو استقطاب التجارب مجتمعة بعد اخفاق إثر اخفاق ، ولن تتجسم فكرة البحث عن « الزمن الضائع » لدى السياب ، ولن ينضج تصوّره العميق لابعاد ذلك الضياع إلا حين يصطدم بحب من يسميها « المنتظرة » ، وتلك حقيقة لا تجعل انتهاء العهد بحبيته الريفية نقطة تحول هامة ، اذ مرت على السياب سنوات بعد فقدانه لريفته السراء وهو ما يزال يتشبث بالبحث عن فتاته المنتظرة ، وحين وجدها وفقدها - حينئذ فقط - ارتسمت المسافة المديدة بينه وبين الدنيا التي تستطيع ان تقبله عاشقاً او معشوقاً او طفلاً في حاجة الى حنان ، فأخذ يمشي - وهو مسمر القدمين - ليعبر ذلك الجسر الذي يفصل - او يصل - بينه وبين تلك الدنيا .

ومن الحق ان صورة تلك الفتاة الريفية لم تعد تخايله إلا حين فقد ذات المنديل الأحمر ، هنالك وقف يتأمل الماضي ويورخ ذكرياته ، فوجد نفسه امام تجربتين هما في الحقيقة تجربة واحدة مكررة ، فقد ادرك في لحظة من التأمل انه لم يجب فتاة الكلية إلا لأنها كانت صورة أخرى من فتاة الريف ، وتمثل-لنفسه انه هتف حين رأى ذات المنديل الأحمر^(١) :

اما كنت ودعت تلك العيون الظليلات والخصلة النافره
كأني ترشفت قبل الغداة سنا هذه النظرة الآسره
اما كان في الريف شيء كهذا اما تشبه الربة الغابره ؟

ذلك هو اثر الحب الأول : إنه استحالة قوة داخلية ، تياراً كهربائياً خفياً ، طاقة غير منظورة ، تشكل كل حب جديد ، وتصبغه بسماحتها ، لا ان كل حبيبة ستصبح « هالة » جديدة ، ولكن الحب دائماً لا يفهم إلا في الاطار الريفي ، لا أبعاد له إلا النخلة والنهر والمحار ، والكوخ على ربوة مطلة على صفحة الجدول ، انها الاستحالة كاملة ، انها الطفولة دائماً في احضان الأم وعالمها والأثير ، انها اليقظة المستمرة للصلة بين الطفل والقبر المحفور في عقله الباطن . ولذلك كانت عميقة الدلالة تلك الصورة التي مثل فيها اخفاقه مع كل واحدة من حبيباته السبع :

(١) من قصيدة « أهواء » في ازهار واساطير : ٢٦ (وتاريخها ١٩٤٧/٢) .

... اغوص في بحر من الأوهام والوجد
فألتقط المحار اظن فيه الدرّ ، ثم تطلني وحدي
جدائل نخلة فرعاء

فأبحث بين أكوام المحار ، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة ،
واذ تدمي يداي وتنزع الاظفار عنها ، لا ينزّ هناك غير الماء
وغير الطين من صدف المحار ، فتقطر البسمة
على ثغري دموعا من قرار القلب تنبثق ،
لأن جميع من احببت قبلك ما احبوني .

عميقة هي لأنها تصور ذلك الاطار الريفي الذي كان يفرض على كل حب جديد
ان يعيش فيه ، فإذا لم يستطع ان يعيش فيه ، فقد نبا به موضعه ؛ هي صورة تجمع بين
الحلم والحقيقة فتجمع بين طرفي العمر - النشأة والموت . ذلك لأنها ليست محض مجاز
شعري ، يستخدمه الشاعر كما تستخدم الصور في التوضيح والتبيان على نحو تمثيلي ،
وحسبنا دليلاً على ما نزعها لها من اهمية ان نقرنها بفقرة من رسالة كتبها الشاعر الى
صديقه خالد - وهو يقضي الاجازة الصيفية (عام ١٩٤٤) - يقول فيها : « اكتب اليك
رسالتي هذه بعد عودتي من سفرة - مضنية ولكنها جميلة - الى الجانب الآخر من شط
العرب ؛ لو تراني وقد ألقاني الزورق على ارض رسوبية نبت عليها القصب والعشب
المائي - اذ ان ماء الجزر لا يوصل الزورق الى الشاطئ - لقد خلعت نعليّ وسرت في
الطين ، وانا اشق طريقي بين القصب ، ثم وصولي الى الشاطئ ... الى ارض لا
اعرف منها غير اسماء بعض ساكنيها . وقفت وقدماي دامتان ، ويدي مزيّتان بالجراح
على الشاطئ المقفر ، اتلفت فلا ارى صدى ، وأنصت فلا اسمع غير انين الريح ، لقد
نسج الخيال رواية عنوانها « موت الشاعر » ... ولو تحدثت لطال الحديث »^(١) .

هذه التجربة الصغيرة التي خرج منها الشاعر « دامي القدمين مزين اليدين
بالجراح » ، على مسافة غير بعيدة عن النخلة الفرعاء والقبر الذي يقع على الجهة الاخرى
من النهر لم توح له الا بفكرة « الموت » ؛ وهي نفس الصورة التي استوحاها من قصص
الهوى المخفق ، كلاهما - اعني الحب وهذه الرحلة - سفرة قصيرة المدى ، لكنها متشابها
في نوع الألم والجراح ، وما تنزه الاصابع عند تشبث الشوك والحصى بها ، لأنها متشابها
في البعد عن النخلة الفرعاء والقبر الذي يقع على مقربة منها ، وحين تحيا هذه الصورة
نفسها في نفس الشاعر رغم السنوات الطويلة وعوامل النسيان الكثيرة على ظهر هذه

(١) من رسالة الى خالد (البصرة ، ابو الحصب) ٢٦/٧/١٩٤٧ (اقتبست دون حذف) .

الأرض فمعنى ذلك ان رحلة الحب ورحلة العمر - كانتا تنكماشان دائماً الى نقطة البداية ، فإذا هما دائماً عودة الى الطفولة ، الى الأم ، الى تلك النخلة الفرعاء نفسها التي ظلت تؤويه اليها وهو يبحث عن درة بين المحار فلا يجدها ، وكل ما يتجاوز هذه النخلة وظلها الوارف فهو ليس حباً ، انما هو اخفاق ، او موت على نحو ما ؛ ولهذا كان كل حب مخفياً منذ البداية لأنه يمثل تجربة غمر ، وكان الشاعر يقاوم هذا النمو دائماً ، لأنه يعني الانفصام عن جذع النخلة ، وحسبنا ان نورد قوله - وهو يشبه الفلتات النفسية ذات الدلالة العميقة - دون ان يهمن كثيراً اية حبيبة يعني :

انا ايها النائي الغريب
لك انت وحدك ؛ غير اني لن اكون
لك انت - اسمعها ؛ وأسمعهم وراثي يلعنون
هذا الغرام ، أكاد اسمع ايها الحلم الحبيب
لعنات امي وهي تبكي^(١) .

لقد سجل الشاعر تجربته الأوليين في الحب في قصيدة عنوانها « اهواء » - فتخلّى عن قصيدة له كان قد نظمها قبل حوالي ثلاث سنوات بعنوان « اراها غداً » واستعار منها بعض أبياتها ، وضمّن القصيدة الجديدة ، وهي تلك الابيات التي يتحدث فيها عن فاصل العمر بينه وبين ذات المندبل الاحمر ولكنه اضاف اليها ابياتاً اخرى وسّعت من معنى هذا الفاصل الزمني ، اذ ليست المسألة سبقاً في السنين فحسب ، وانما تلك السنون نفسها كانت قد منحت الفتاة - دونه - تجربة حب تسمع الناس به ، وكانت تجربتها هذه قد جعلت مروه في دنياها عادياً لأنه لم يكن سوى واحد في قافلة طويلة من العاشقين :

وهل تسمع الشعر ان قلته وفي مسمعيها ضجيج السنين
أطلت على السبع من قبل عشرين عاما وما كنت الا جنين
وأُمسى - ولم تدر انت الغرام هواها حديث الوري أجمعين
لقد نبأوها بهذا الهوى فقالت : وما اكثر العاشقين

وبين هذه الاتهامات التجريحية ووصفه لها بالعجوز الشمطاء يوم لقيها عند موقف « الباص » ، كان الشاعر قاسياً في النظر اليها والحكم عليها ، مفتوناً حانقاً ، يسميها « الذئبة الضارية » ولكنه لا يتفك يقول :

وفي ثغرها افتر كل الزمان وما عمر آذار الا شهر

(١) من قصيدته في السوق القديم « ازهار واساطير » : ٣٨ .

وبالروح فدیت تلك الشفاء وان اذكرتني بكأس القدر

وفي قصيدة « أهواء » نفسها عرض لتاريخه مع فتاة الريف ، في تدرج كالذي صوّره الاستاذ عبد الجبار البصري : اقرار الشفاء بما يشبه البسمة الحانية ثم اللقاء ، وفي فصل الشتاء التالي اضطر ان يلجأ هو واياها الى ظل الشجرة وهو يحتضنها لثلا يصيها بلل ، ثم كان خصام اعقبه صلح ولقاء ، وهي قد حجبت خديها بكفيها ، ثم ارختها ، ومضى عام آخر من الهناء وهما يلتقيان بالتحايا والبسمات ، وهو قد حفر اسمها على جذع نخلة هنالك ، ثم تزوجت الفتاة ، وناداهما وهي تعنى بالرضيع والزوج ، غير ساه عن انه لم يعد له وجود في عالمها :

اناديك لو تسمعين النداء	وأدعوك - ادعوك ؟ يا للجنون
اذا رن في مسمعك الغداة	من المهد صوت الرضيع الحنون
ونادى بك الزوج ان ترضعيه	ونادى صدى أخففته السنون
فما نفعها صرخة من لهيب	ادوي بها ؟ من عساني اكون

وعبارة « من عساني اكون ؟ » تحمل الاعتراف باللاجدوى ، وبأنه انما يراجع ذكرياته مراجعة التاجر المفلس للدفاتر القديمة .

ولكن لم هذه المراجعة ؟ انه يقدم حسابه للمنتظرة ، ليقف امامها نقي الضمير ، يستقبل حبها وقد طرد جميع خيالات الماضي :

سأروي على مسمعك الغداة احاديث سميتهن الهوى

وحين يمعن في اللفات المتناعة يحس انه لم ينصف هذه المنتظرة « التي صورتها مناه » - فتاة الهوى والخيال - ولذلك يعاتب نفسه على ان المنتظرة ترفعه الى السماء وهو ما يزال يتحدث الى « تراب القرى » :

نسيت التي صورتها مناي	وناديت انثى ككل الورى !
وأعرضت عن مسمع في السماء	الى مسمع في تراب القرى ؟
اتصغي فتاة الهوى والخيال	وأدعوق فتاة الهوى والثرى ؟

وهكذا يتضاءل ذلك الحب في نفسه حين يتشوف الى حب جديد ، دون ان يكون في الامر صدمة عنيفة . وليست عودته الى هذه الذكريات محاولة فحسب لاستقبال الحب الجديد بضمير نقي ، وانما هي وسيلة يبنى فيها كل محبوبة انه لم يكن امراً دون تاريخ في الحب ، ذلك شأنه كلما لاحت في الافق فتاة جديدة ، انه ينثر على مسمعها قصص حبيباته السابقات ، وهذا هو الذي فعله عندما تحدث الى الباريسية عن السبع اللواتي

احبهن^(١) ، وهذا هو الذي كان سبباً من اسباب القلق في حياته الزوجية ، ومثاراً للغيرة والنكد ، الى هذا يشير - بصراحة - في قوله يخاطب زوجته من بعد^(٢) :

ربما ابصرت بعض الحقد ، بعض السأم
خصلة من شعر اخرى او بقايا نغم
زرعتها في حياتي شاعرة
لست اهوها كما اهوأك يا اغلى دم ساقى دمي
انها ذكرى ولكنك غيرى ناثرة
من حياة عشتها قبل لقانا
وهوى قبل هوانا .

ولا ريب في ان هذه الاعترافات ترمز الى نقطة الضعف فيه لا الى الثقة بالنفس ، فقد كانت لذته الكبرى في ان يستعيد الماضي لا ليتخلص منه بل ليظل في صحبته ، ومن الطريف الغرب في آن معاً ان يقف امرؤ يقول لفتاة لم يرها بعد : « سأروي على مسمعيك احاديث سميتهن الهوى » وان يؤكد لها نظرية تهدم معنى الانتظار وهو يقول :

وهيهات ان الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفل
كما تأفل الانجم الساهرات كما يغرب الناظر المسبل
كنوم اللظى كانطواء الجناح كما يصمت الناي والشمال

وأية منتظرة هذه التي ترضى ان يقال لها : انك تقفين فوق بحر قد يشور بعد قليل ، وفوق نار مكتومة قد تتوهج في لحظة ، وعلى جناح مطوي ، اذا امتد طار عنك صاحبه الى الماضي ؛ ان قصيدة « اهواء » هامة في تاريخ شعر السياب لانها ترجمة جميلة لضعفه ولفترة من حياته .

وما يلفت النظر ان القصائد الموجهة الى ذات المندبل الاحمر ثلاث كلهن ينبعن من نغمة واحدة يمثلها بحر المتقارب وهي « اغرودة » و« أراها غداً » و« خيالك » ومطالعها على التوالي :

كفى طرفك اليوم ان غرّرا بقلب جفا الحب واستكبرا

(١) انظر الشناثيل : ٥٩ وما بعدها .

(٢) الشناثيل : ٧٢ .

اراهـا غدا هل اراهـا غدا وأنسى النوى ام يحول الردى

لظلك لو يعلم الجدول على العذب من مائه منزل

فلما اراد ان يودع هذا الحب وكل ما كان قبله بقصيدة تاريخية جامعة (قصيدة أهواء) عادت نفسه تجيش بتلك النغمة القديمة . ولست ادري سمة خاصة تميز نغمة المتقارب ولكن استغراق نفسه فيها يدل على انه كان كالعالق في الردغة كلما حاول الخروج منها ازداد فيها غوصاً . وهذه القصيدة بعد ذلك كله تشير الى ان الفنى الذي درس الأدب الانجليزي قد استطاع ان يستغل بعض ما درسه في سياقها ، فهو في هذه القطعة :

وبالحب والغادة المستبد صباها به يلعبان الورق
وكيف استكان الاله الصغير فألقى سهام الهوى والحنق
رهان رمى فيه غمّازتيه وورد الخدود ونور الخدق

انما يترجم بعض المقطوعة الانجليزية :

Cupid and my Campaspe played
At cards for kisses; Cupid paid:
She stakes his quiver, bow and arrows,
His mother's doves, and team of sparrows;
Loses them too; then down he throws
The coral of his lip, the rose
Growing on's cheek (but none knows how);
With these the crystal of his brow
And then the dimple on his chin⁽¹⁾.

ولكننا قد امعنا في البعد عن السياب ابن السنة الجامعية الأولى ، فلنعد الى السياق التاريخي .

(١) المقطوعة للشاعر J. Lyly . انظر : The Golden Treasury (1950), p. 44 .

الهوى البكر

ربما كانت الرحلة القصيرة التي اجتاز بها السياب شط العرب اول تمرس عملي بالطبيعة يتجاوز حد النظر والتأمل الى المغامرة والسير في المجهول ومعاناة الاعتماد على النفس في استطلاع جانب من الطبيعة قد يكون شيئاً مختلفاً عن الظلال الساجية والتعاشيب الخضيرة وتدلي القطوف . ولكن ماذا كان رد الفعل المباشر لتلك المغامرة الصغيرة ؟ لم يكن شيئاً سوى تمثل الموت ، إلا ان الشاعر خشي ان يسترسل في هذه الناحية وهو يتحدث عنها الى صديقه وبتر الحديث قبل تمامه . وحقيق به ان يفعل ذلك ، لا لأن هذا النوع من الاعتراف قد يثير الضحك من المغالاة حين يقرن المرء بين ضالة المغامرة وضخامة التصور وحسب ، بل لأن الشاعر كان يقضي صيفاً مليئاً بالعافية والحيوية والنشاط ، صيفاً لا تعكر صفوه ذكريات بغداد ولا ضياع الحب الريفي ، وانما يستمد وقدة لطيفة اللهب من الحنين الداخلي العميق ، صيفاً يتغلب فيه الوعي الخارجي على كل رواسب الباطن ، وتسيطر فيه الحركة العقلية على اي جيشان عاطفي . ولهذا وجدنا ان قصيدته في ذات المنديل الأحمر صدرتا باهتين ذهبيتين حافلتين بوعي يجعلهما لوحيتين ضعيفتي النبض بالحياة . وكان بدر لو يدرك ابعاد حاله النفسية جديراً بالراحة ، والعزوف مؤقتاً عن قول الشعر ، ولكنه كان يخشى جفوة الالهام - ولو الى حين - وكان هذا الشعور يدفعه الى الاكثار من النظم بدلاً من التوقف عنه . وها هو يتوسل الى خالد في رجاء من يستمد الثقة : « ألا تنقذ هذه القصيدة (التي سأكتبها لك) - لقد مزقت اربع قصائد قبلها ، ونويت ان امزقها ولكني تذكرت نصائحك لي ، فأبقيت عليها »^(١) . وفي الرسالة نفسها : « بودي لو اكتب لك قصيدة اخرى . . فإن عندي

(١) من رسالة بتاريخ ١١/٧/١٩٤٤ والقصيدة التي يعنيها هي قصيدة « وقف المساء بضوئه المتفور » وهي احدى

الآن قصيدتين : احدهما « الى العذراء المدنسة » كاملة وعدتها ٢٥ بيتاً ، والثانية « الحب والشعر والطبيعة » وهي على وشك ان تكمل . ثم في رسالة اخرى : « ساهمل قصيدة (الى العذراء المدنسة) وان لم أمزقها . . . وعندي الآن قصيدة كاملة عنوانها (المحبوبة المدنسة) وقصيدة لم افرغ منها بعد عنوانها (العش المهجور) »^(١) ؛ هكذا كان يكتب القصائد دون توقف ، ولكنه مزق اربعاً وأهمل خامسة ، ولهذا حذف جميع قصائد ذلك الصيف من الشعر ، وكان حاد الادراك بما يصلح للبقاء ، ولهذا حذف جميع قصائد ذلك الصيف من بعد . على انه لن يفوتنا ان نلمح - على وجه السرعة - كيف يلح معنى « الدنس » عليه ، وان لم يكن - فيما أقدر - شيئاً يتجاوز معنى الحب الذي داخله الشك ، في لحظة ما ، ولعله كان سبباً - او محاولة - لتهوين الاعراض الذي لقيه في دار المعلمين .

وكانت القراءة - بعد كتابة الشعر - هي المنحى الثاني من مناحي نشاطه ؛ والحق ان الشواهد تشير الى ان ثقافته اخذت تتسع وتؤثر في تفكيره ومقارناته ، فهو يعرف ابن الرومي او على الأقل يعرف من قصائده ما يعجبه وخاصة قصيدته في رثاء « بستان » الغنية ، وقصيدته في الاعتذار عن التفاوت في شعر الشاعر « أما ترى كيف ركب الشجر » ، وهو يقرأ في ديوان مهيار الديلمي ، ويحفظ كثيراً من الشعر الذي اورده ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » ، ويطلع كتاب احمد الصاوي محمد عن شلبي ، ويحاول ان يتفهم بعض قصائد ذلك الشاعر في اصلها الانجليزي^(٢) ؛ انه لم يتحول بعد الى دراسة الأدب الانجليزي ، ولكن هذا الاتصال المبكر بشعر شلبي يدل على ان بذرة هذا التحول موجودة في نفسه ، اذ وجد الى ذلك سبيلاً ، وقد بدأ يفعل ببعض أفكار « الديوان الشرقي » ويتعشق قصيدة البحر للامرتين ، كما ترجمها علي محمود طه ، او كما يقول هو عن نفسه : « وعن طريق علي محمود طه واحمد حسن الزيات في ترجمتهما للامرتين وألفريد دي فينيه ودي موسيه وبرسي شلبي الانجليزي اعجبت بالشعر الغربي واخذت في مجاراته ، وحاولت ان اقرأ الشعر الانجليزي بعد الاستعانة بالقاموس عشرين او ثلاثين مرة في القصيدة الواحدة »^(٣) . وعلى الجملة فهو يجب هذه النسمات الغربية ، ولكن صداقته للشعر العربي ما تزال اشد قوة ومتانة .

وتسعهف تلك الحيوية الذهنية في النقد ايضاً ، فقد كان من قبل اذا عرض عليه خالد احدى قصائده ، اكتفى بالتقريظ ، اما الآن فقد اخذ يرى هنا وهناك ما يمكن ان

= قصيدتي عندئذ في ذات المنديل الأحمر ، وقد عرضنا لها من قبل .

(١) من رسالة بتاريخ ١٩٤٤/٧/٢٦ .

(٢) الرسائلان السابقتان ، واضواء : ١٨ .

(٣) اضواء : ١٨ - ١٩ .

يرفضه في تلك القصائد ، بلطف مشوب بالاعتذار ، او بثناء مسترسل في المواربة :
ارسل اليه خالد قصيدة بعنوان « ذات الرقى » فكتب معلقاً : « ولست ادري أهنتك ام
اكتفي ان اقول ان كل كلمة من قصيدتك تهنته من ربة الشعر لك ، ذلك انك ارضيت
عاطفتك بها ثم عدت فأرضيت عاطفة غيرك ، وكم كان جليلاً ان اقرأ - يوم وصلتني
رسالتك - في ديوان مهيار الديلمي فأرى فيه :

بكيك للفراق ونحن سفر وعدت اليوم ابكي للاياب
والخطاب لاطلال الحبيبة ، ثم جاءتني رسالتك واذا معنى كهذا - ولكنه اسمى
واصدق منه بكثير - يطالعني من قصيدتك :

ذرفت دمعي حين عز الملتقى وأراه منسكباً وقد عرض اللقا
لقد بكى مهيار مرتين . . . وذاك مما اعتاد المحبون عليه ، اما شاعرنا فما اقتصر
بكاؤه على موقفه ، لقد ظل باكياً منذ يوم الفراق - وهذا حق - حتى يوم اللقاء ، وهذا ما
انفرد به وحده ؛ فكنا نتوقع ان يجفف اللقاء دمه ولكنه لا يزال منسكباً ، ولكن الشاعر
نفسه - ولكني مع الشاعر - لا ارى في ذلك شذوذاً ، اوليس من يهواها ملك
غيره ؟ . . . »^(١) فعلى الرغم من ان السياب لم يفهم بيت صديقه بوضوح ، وحمله من
المعنى ما ليس فيه ، فإنه كان يحس انه اخذ معناه عن مهيار الديلمي . ولكن صديقه
حين غالى ، وجاء بشيء غير معهود ، تفوق على مهيار . ومع ان هذا نقد جزئي ، فإنه
يشير الى طريقة مواربة في الشناء المشوب لأن الناقد يدرك تماماً طبيعة الجمال في بيت
مهيار .

ومرة اخرى وقف عند قصيدة لخالد بعنوان « ياسمين » فاثني عليها كثيراً ثم قال :
« ولكنك تطعن فجأة افكار (القارئ) المتسلسلة حين تقول في وصف القم . . . انه
« كجرح الطعين » : ان جرح الطعين يرسم امام القارئ صورة بشعة : صدر عريض
مكسو بالشعر عليه طعنة تسيل دماؤها ويجتمع حولها الذباب »^(٢) . ان ايراد مثل هذه
النماذج النقدية ، لا يعني ان السياب قد اصبح ناقداً في تلك السن ولكنه يلقي ضوءاً
على ذوقه ، وعلى ما كان يتكوّن في احساسه تجاه أي عمل فني ، حتى عمله هو نفسه .

وعندما انتزعه العام الدراسي الجديد (١٩٤٤ - ١٩٤٥) من أحضان الريف ،
عادت عجلة الحياة في بغداد تنقله بين كليته ومقاهيه التي ألفها في العام الأول ؛ ولم تكن

(١) رسالة في ١١/٧/١٩٤٤ .

(٢) رسالة في ٢٦/٧/١٩٤٤ .

نقلة حافلة بالاستشراف لغبر الزاد الثقافي ، ذلك ان الصدمة في حب ذات المنديل الاحمر - ان صح ان نسميها كذلك - قد علمته ان يتردد في دق الأبواب العاطفية المقفلة ، فأقبل على القراءة في الكلية وفي خارجها ، وبصفه صديق كان يراه في تلك الأيام في احد المقاهي بقوله : « فنراه جالساً في مقهى مبارك وأمامه قدح الشاي يرتشف منه ويعود الى قراءة ديوان المتنبي او ابي تمام او البيهقي وغيرهم من فحول الشعراء ، ولكنه كان شغوفاً لدرجة لا توصف بأبي تمام يحفظ مطولاته ويحلل صورته ويعيش في اجوائه ، ولا انسى استشهاداً بوصفه للثلج في احدى رحلاته وقد غطى الازهار ، وكيف ان الشاعر عبد الرحمن شكري قد كتب في المقتطف انه لم يحس بحقيقة الصورة إلا بعد سنين طويلة ، وعند سفره الى انجلترا ومشاهدته للثلج وقد غطى الازهار الجميلة »^(١) .

ولنا على هذه العبارة المقتبسة تعليقان : اولهما صلة السياب بالمتنبي - وهي صلة ان وجدت حقاً ، ظلت سطحية الأثر ؛ ولست اميل الى انكارها ولكني اعتقد ان التجاوب المصحوب بالتأثير ، بين الفتى الناشئ والشاعر الكبير ، لم يكن كبيراً ، وثانيهما قول الكاتب « لدرجة لا توصف » فإنه من المبالغات التي لا ترفض جملة ، ولكني اخشى ان يكون هذا القول صدى « بعدياً » لقرار الشاعر - فيما بعد - بدينه الكبير لأبي تمام^(٢) .

في ذلك العام لم تكن الحرب قد انتهت بعد ، وكان الفتى الذي اعلن رضاه عن ثورة الكيلاني في بواكير عهده بالشعر ، لا يزال في حال توقف ، لا يستطيع ان يعلن انتهاءه الى فئة دون اخرى . ولعل خيراً ما يصور حاله قول الاستاذ العبطه : « كان هادئاً وديعاً ولم يرتفع صوته في هذه الايام عندما كنا نتراشق وتتلانسن وننقسم الى معسكرين : منا من يؤيد الحلفاء ومعسكر الديموقراطية ومنا من يمجّد النازية وهتلر ؛ واذا ما احتدم النزاع - وكثيراً ما يحدث - يستأذن في الذهاب الى القسم الداخلي من الدار (دار المعلمين) تاركاً النزاع وأهله »^(٣) .

ويعر هذا العام الدراسي كما مر اخوه السابق وينجح بدر في السنة الثانية بدار المعلمين ، ويعود الى الريف في اجازة الصيف ، ولكننا نحرم كثيراً من المعلومات عنه ، اذ لا شعر ولا رسائل تحمل تاريخ سنة ١٩٤٥^(٤) فأكثر شعره انما كان ينظمه في فترات

(١) المبطه : ٩ .

(٢) عن اعجاب الشاعر بالبيهقي ، انظر اضواء : ١٨ .

(٣) المصدر السابق نفسه .

(٤) لا ادري ان كان في ديوان ازهار ذابله قصائد تحمل تاريخ ١٩٤٥ اذ انني لم استطع ان اعثر على الطبعة الاولى من هذا الديوان .

العطل المدرسية ، وفي صيف ذلك العام سافر خالد في رحلة تنقل خلالها في ربوع مصر وفلسطين ولبنان وسورية ، فلم يكن بين الصديقين مراسلات في ذلك الصيف ، وذلك شيء حرمنا كثيراً من المعلومات عن بدر ، في حياته ومحاولاته الشعرية .

وعندما عاد الى السنة الثالثة بدار المعلمين ، (١٩٤٥ - ١٩٤٦) كانت نفسه تعج بعاصفة جديدة من الارادة الحازمة : اما اولاً فإنه لن يستمر في فرع اللغة العربية ، فقد شبع من حفظ الشعر العربي ، وازداد غو الميل في نفسه لاتقان اللغة الانجليزية كي يستطيع ان يقلل من الاعتماد على القاموس حين يقرأ القصائد الشعرية ، وأما ثانياً فإن حياده السليبي يدل على انه كالصخرة الصماء الراسخة في وجه السيل ، يزدهيها رسوخها ، ولكنه لا يبلغ بها الى اية غاية ، ولذا فلا بد من الثورة على هذا الحياذ الذي يشبه الموت .

وقد دهش اصداؤه للتحول الأول حتى قال بعضهم : « انه موقف عجيب من شاعر ناشئ لم يغترف من العربية الا نهلة لا تبل الشفاه » وتحذثوا اليه بدهشة فابتسم ولم يتكلم^(١) .

وأما التحول الثاني فإنه لم يكن قد تبلور بعد تمام التبلور ، ولندع احد شهود تلك اللحظات يحدثنا عنها فيقول : « وهنالك في بغداد الأمس كان الواحد منا يحاول ان يجد لما تراكم في نفسه من قلق وهلع وخيبة متسعا في الأدب يثبت فيه قيماً جديدة تتناسب مع احساسه وتفهمه العاطفي لمشاكل العالم ؛ وكان العالم يتحدث بصوت مبحوح عن جريمة قتل مرعبة حدثت في هيروشيا ، وعن انتحار كاتب الماني في البرازيل ، وعن طالب بعث برسالة الى الرئيس الامريكي يسأله عما اذا كان عليه ان يتم دراسته بعد ان اخترعت القنبلة الذرية ؛ وكانت صحف بغداد تتحدث عن تاجر خلط الدقيق بنشار الخشب وقدم خليطه خبزاً للناس . وخلال هذه الصورة القائمة كانت يد صغيرة متشنجة تشد على ايدينا بكثير من الاخلاص ، هي يد بدر ، وكان يتحدث عن كل تلك الاشياء كما لو انه جزء منها ولا اهمية له من دونها ، وفجأة وبنفس الحماسة يبدي اعجابه بضحكة حسناء عبرت ، او بلثغة زميلة له في الكتابة تصاقب مجلسه في غرفة الدرس . . . وكانت تحملنا قصاصات من ورق عبر امسيات كثيرة من مقهى الى مقهى لنستمع الى هذه المحاولة الجديدة ونتنقد تلك القصيدة ونحن نحاول ان نفلسف العالم من حولنا . وظل البعض منا يحاول يائساً ان يوفق بين ماركس ونيته لينتشل نفسه من صراع مر ؛ اما بدر

(١) العبطة : ٩ - ١٠ .

فقد بدا لنا كما لو ان كلاً منها يعيش في زاوية من نفسه في حياة لا تتطور»^(١).

إن هذه الصورة الشعرية الفلسفة لذلك الماضي ربما لم تنقل التاريخ حرفياً ، وربما تجاوزت عام ١٩٤٦ بمدلولها إلا انها على اية حال تعطي فكرة عن مخاض كان يعانيه جيل بدر ؛ فإمّا الى اليمين واما الى اليسار ، ولو ان كاتب هذه السطور المقتبسة تذكر ان بدرًا اشترك في اضراب وقع في الكلية اواخر عام ١٩٤٥ ، فصل على اثره منها ، وعاد الى قريته ، لاستطاع ان يذكر ان الشاب الذي لم يكن يحاول التوفيق بين نيتشه وماركس ، فكريا ، كان قد اصبح يدرك عملياً انه لا يستطيع ان ينأى بنفسه كلما اشتد الصخب حول الموضوعات العامة ، وان يدخل الى غرفته في داخلية دار المعلمين . غير ان هذه الصورة صادقة تماماً في الحديث عن نفسية بدر الذي كان ما يزال يتحدث عن افتتاحه بضحكة حسناء عابرة في حماسة مماثلة لحماسه في الحديث عن اخطر الموضوعات الانسانية ، ولكنه رغم ذلك كان يقف على عتبة تحول خطير .

هل كان « للهوى البكر » اثر في هذا التحول ؛ « الهوى البكر » ؟ ألسنت ترى ، حين تعلم ان السياب هو صاحب هذه التسمية ، كيف ان الشاعر احس لحظة انه يولد من جديد ، وان كل حب في الماضي كان عبثاً ؟ وبما انه كان عبثاً فكأنه لم يكن ، ولتذهب كل ذكرى هالة وذات المنديل الأحمر ، ولكل انثى خفق القلب لها من قبل ، لتذهب كل هذه الى جحيم النسيان . من هنا يبدأ التاريخ الذي يستحق التدوين ، اما ما قبل ذلك فكله من اساطير ما قبل التاريخ وفرضياته ومزاعمه . كان القلب يحسب كل نور التمتع في الدجى مناراً يهديه ، ولم يكن يعلم ان المغررات في اضواء الليل كثيرات ، وبعضها كنار الجاحب ، اما اليوم فقد وجد « المنارة » التي تومئ الى المرفأ الآمن . الامين .

وكان ذلك النور الجديد احدى زميلاته في الكلية تعرّف اليها في مطلع العام الدراسي الثالث ، ولا يميزها كثيراً ان نقول انها ذات غمازتين لا لكثرة اللواتي يتمتعن بهذه السمة بل لأن كل فتاة احبها السياب منحها غمازتين . غير انها تمتاز عن كل من عرفهن بأمر : فهي ليست بكاء الاستجابة كالفاتاة القروية ، وهي ليست تنظر اليه نظرتها الى غرّ كما كانت تفعل ذات المنديل الأحمر ، وانما هي فتاة تحب الأدب وتعجب بالشعر ، وتحسن الاستماع الى الشاعر اذا هو تحدث عن عاطفته ، وهي لا تتحرّج في ان تلقاه في رحاب الكلية وفي خارجها ، وان تمنحه الفرصة لكي يتعمق المعاني في عينيها

(١) اضواء : ٣٨ - ٣٩ من قطعة للشاعر بلند الحيدري .

وابتساماتها ، وان يلقي بشعره - فيها - على مسمعيها . ولذلك لم يكن من الغريب ان يحسّ بأنه انما يعرف الحب لأول مرة ، ويكتفي من دنيا بغداد - على رحبها - بباحات الكلية ، وبالسير في شارع « طه » ، لعلها تطل عليه ، أو لعلها تحس من وراء الجدران بزفرائه ولوعته . وربما شارك في الاضراب الذي ذكرناه لينبل في عينيها ، ويرتفع عند نفسه وعند نفسها .

غير ان الاضراب جرّ الى الفصل ، والفصل ادى الى الرحلة عن بغداد ، اذ ليس في مقدور طالب فقير يجد مأواه في داخلية دار المعلمين ان يتفق على نفسه باستئجار مسكن في الخارج ، وقالت له في آخر لقاء : « وافني بكل ما تكتب من الشعر . . عن طريق الآنسة فلانة »^(١) . وعاد الى « جيكور » وهو يحمل بين جنبيه وديعة حب جديد ، ويصونها صيانة البخيل لجوهرة فريدة .

وكان شتاء قاسياً يجمع العبوس والحرمان من اتمام الدراسة والبعد عن الحبيبة الجديدة ، وكان اول صدى لهذا الفراق قصيدة بعث بها الى « هواه البكر » عن طريق الآنسة فلانة ؛ وكتبت اليه فلانة تقول : « ويسرني ان اقول لك ان الآنسة (. . .) معبودتك قد اعجبتها قصيدتك تلك وهي متأسفة لما حلّ بك »^(٢) ولكنه كان يحس بوطأة من المعاناة العاطفية لم يشهدها من قبل ، ولم تكن هذه الكلمات لتخفف الحقيقة الراحبة ، وهي ان ابن العشرين يحسّ بأنه يضئع العمر في ارتقاب الليل ليسفر عن صبح ، وفي تشييع القمر وعدّ الساعات الطويلة الثقيلة . . . الريف في الشتاء بعيداً عن الحبيبة يغلّ النفس ويخرج الصدر ، وخاصة ان كان المرء قد احتجب عنه وجه هدفه :

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول
او ارقب الليل الطويل يذوب في الصبح الطويل
وأتابع الشمس المرنحة الشعاع الى الافول
وأشئع البدر السؤوم يغيب ما بين النخيل
لا مأمل لي بالكثير ولا رجاء بالقليل
وأعد أيامي لأسلمها الى الهم الثقيل
وأعيش محروم الفؤاد من الهوى ، عيش الذليل
وأسرح الطرف الكثيب من التلال الى السهول
وأصعد الآهات دامية وأمعن في العويل

(١) من رسالة الى خالد بتاريخ ١٩٤٦/٤/٢٠ .

(٢) رسالة الى خالد في (كانون الثاني او شباط) ١٩٤٦ .

ضاقَت بِآ الدنِيا وضقت بها كَأني في رحيل
في وهدة قفراء بَحَّ بجَوْها صوت الدليل^(١) .

وارسل الى صديقه خالد مع هذه القصيدة قصيدة اخرى بعنوان « زهرة زاوية » يخاطب فيها زهرة أخذت في الذبول ويقول لها « تفرّدت كالشاعر المستهام » وتبدو في سياقها العام وكأنها هي ترجمة - أو معارضة - لقصيدة انجليزية . تلك ثلاث قصائد في أقل من شهر ، ومع ذلك فإنه يضيف في رسالته الى صديقه : « فلا تزال لديّ قصيدتان اجتماعيتان احدهما تقارب التسعين بيتاً والأخرى تزيد على الثلاثين ، عنوان الأولى « غادة الريف » والثانية « رثاء فلاح »^(٢) . وكما كنا نتمنى لو عرفنا هاتين القصيدتين ، لنرى السياط وقد اخذ في منحى جديد غير الحديث عن الحب وما يحجره من يأس وتشاؤم ، وقد وعد ان يكتب بهما الى صديقه في رسالة ثانية ، ولكنه لم يفعل ، أو لعله فعل وضاعت الرسالة .

وقرّر ان يخلد حبه الجديد في قصيدة طويلة ، فانصرف مدة من الزمن ينظم « نشيد اللقاء » حتى بلغت ابيات ذلك النشيد ١١٩ بيتاً ، وارسله الى الأنسة فلانة لتوصله الى معبودته ، ولتسرع فتنبئه عما تركه ذلك النشيد في نفسها من أثر ؛ ومرت اسابيع دون ان يرجع اليه جواب « لا من الأنسة ولا من الحسناء التي اخبرتها بعنواني في آخر صفحة من صفحات الكراس المنكود »^(٣) واشتد به الألم المنغص فتصوّر ان حبه قد مات ، وعبر عن ذلك بقصيدة له « حب يموت » مطلعها :

اليوم بين مصارع الزهر والصبح يطفئ جانبا القمر
حبي يموت وانت لاهية لم يدرك سمعك ضجة الخبر

وبعد ان نفّس بها عن كربه تأمل فيها وقال : « أحق ان حبي مات ؟ لا وحيي ما مات حبي » ثم نظم بعدها بيوم قصيدة على وزنها بعنوان « ما مات حبي » ، ويلفتنا في هذه القصيدة انه يعالج فيها تهمة تنقله من محبوبة الى اخرى ، فيجد ان النسيم ايضا يتنقل ولكنه لا يستطيع ان يجاوز حدود الوجود :

أنت الوجود فحيثما انطلقت بي مقلتان ملكت منطلقتي
سيان عندي مت من ظمأ ما دمت عبد هواك او غرق

(١) من قصيدة « في يوم عابس » كتبها الى خالد (وتاريخها ١٩٤٦/١/٣١) .

(٢) الرسالة السابقة .

(٣) الرسالة السابقة .

سيان عندي كنت في سحر ما زلت أنت سماي او غسقي
روحى فداؤك بت راضية اني فديتك او على حنق^(١)

ولعل جسر العشرين كان من اصعب الجسور التي اجتازها بدر فقد أحس انه يعبر حداً فاصلاً بين عهدين ، وهو لا يدري الى اين تتجه به الأقدار ؛ كان قد سمى المجموعة الشعرية التي رتبها في كراس « ازهار ذابلة » ، وكان بعض رفاقه يلومه على هذه التسمية ، وهو ما يزال في ريعان الشباب وعلى بداية الطريق المبلّغ للآمال ، ولكن حادثة فصله من دار المعلمين ، قد ألقت به في مهواة يأس لا قرار لها ، ولذلك فإن كلماته تنضح بالعذاب القاتل المروع وهو يخاطب صديقه خالداً بقوله : « اي خالده كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق ان اخفت نغمة اليأس في اشعاري واحو صورة الموت من افكاري ، حتى لا تسمع الآذان ركزاً من تلك ، ولا تبصر العيون حظاً من هذه ، لكنني واحسرتاه عدت بصفقة الخاسر ، وحظ الخائب ، وقد نذرت نفسي للآلم والشقاء واليأس والفناء ؛ ما اجهل من لامي على ان سميت مجموعة اشعاري « بالازهار الذابلة » ليتها كان معي ليري ان كل الكون : الارض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء ، ازهار ذابلة . . ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة »^(٢) .

ولم تسعفه القراءة كثيراً على العزاء ، بل لعلها زادت في الله لأنها فتحت عينيه على مفارقة جديدة : كان حينئذ يقرأ البحيرة للامرتين ويتنقل بين الخلجان والوديان والكروم وحوافي البحيرة وقن الجبال والغيان المحوشة والشلالات الهادرة في صدوع الصخور من « سفوا » ويحس بضالة الريف الذي كان يتغنى بجماله : « رياه اعطني مثل هذه السعادة وان كانت قصيرة الأجل خاتبة الأمل ، فإن من ذكرياتها ما يملأ فراغ الأيام وما يمنح الحب ان يزور من جديد »^(٣) .

وضاق صدر خالد - على سعته - بهذا الوضع المتردي الذي انتهى اليه صديقه : أي هوى بكر واي خداع نفسي واي انخداع طوعي ؟ ولم يقدّر خالد ان الآلام التي يعانها الشاعر مجتمعة - من اقضاء عن المدرسة ومن اخفاقات متلاحقة ومن فقر مستكلب القبضه ومن « فراغ وبطالة وسأم وخمود » اذا اقبل الصيف في منطقة البصرة - كلها كانت تتنفس دفعة وتنطلق تحت عنوان واحد اسمه « الحب » ، فاذا اضاف الشاعر الى ذلك الحب صفة « البكر » فذلك شيء حدث قبل ان يقذف به الاضراب فوق شوك البطالة

(١) الرسالة السابقة .

(٢) الرسالة السابقة .

(٣) الرسالة السابقة .

والفراغ والسأم ؛ ذلك شيء اراد به ان يبدأ عهداً جديداً فما ذنبه اذا اخلفت الأيام
تقديره ؟ ولكن خالداً ظن انه اذا صارحه بما يعدّه حقيقة فإنه انما يسدي اليه يدأ حين
يوقظه من غفلته . ان ربة الهوى البكر تعبت به ولا تحمل في نفسها اي تقدير لعاطفته ،
فلم هذا المضي في الطريق الطويل الذي لا ينتهي الى غاية ، لم هذا التعلق بتلك التي
تفتح الباب « أونة فلا يكاد الطارق يهم بوضع قدميه على العتبة حتى يغلق
دونه !؟ »^(١) .

وكان الرد المباشر على هذه الملامة عفويّاً طبعياً : لا بد ان تكون لدى خالد
شواهد يقينية تجعله يرسل هذا الحكم ويبيّن عليه اللوم ، وقال بدر : « قد لا يصل بك
فكرك الشاعر وخيالك الطائر الى ان تدرك الأثر الصادم والأذى الكالم الذي تركته في
نفسك كلماتك الزاجرة وأقوالك الساخرة . . . ارضاني هذا القول في اول امره ، ولكن
ليل الريف الندي ، تهبّ عليه انسام الشمال التي احسبها آتية من بغداد ، اقول : لكن
هذا الليل تسرق فيه الاحلام خطاها الخفية الواهنة مفضضة بالشعاع الباهت ينطف من
نهر المجرة المختفي وراء الأبعاد هاج لي الألم واستنزل على صدري الخافق حشرات راعدة
وأهات صاعدة ، ضاق بها صدر الأفق الأرقط . ليت لي براعة شعراء الارض جميعاً
لأصور لك حلمي المقطوع ، الحافل بالثمار الخالي من القطاف الباكي على الصورة
الهاربة من الاطار . . . »^(٢) .

اما الرد الذي جاء بعد ترديد الفكر وتقليب الهواجس ، وتحليل الحاضر على ضوء
الماضي ، فهو ايضاً رد طبعي ، ولكن حين يصدر عن نفس مريضة : وكأن السياب
يقول لصديقه بطريقة غير عامدة : لا أستطيع ان اعيش دون حب ، ولو كان من طرف
واحد ، ولو كان - كما تسميه - خداعاً ذاتياً ، اريد حباً ، مهما يكن حاله ، فإذا لم يتوفر
لي هذا الحب فأنا ميت لا محالة . ولهذا ذهب السياب يتصور فقد هذا الهوى البكر ويعمن
في تهويل ذلك على نفسه ويمد في اسباب اليأس بينه وبين قلبه ، فلما استسلم للنوم لم يجد
راحته الا في العودة الى الأم ، فرأى نفسه - في المنام - يرقد في قبر : « ضباب شفيف
ترقص فيه مقبرة القرية ، كأنها فوق جناح جريح ، ينفسه الشوق الى موضع خلال
التلال ، ثم يركن الرقص الى سكون كثيب يحتضنه الغيش الحزين ، وهناك عند السدرة
النائمة قبر مستوحش غريب رأيت اني راقد فيه تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء ، ما
اسعفها لون من الألوان ، يكاد ثقل الثرى يخنقي خنقاً ، لكنني من برجى الدامس

(١) من رسالة الى خالد بتاريخ ١٣/٦/١٩٤٦ .

(٢) الرسالة السابقة .

استشرف الدنيا يدغدغها الربيع الباكر ، فأبصر الاوراق تنمو بطيئاً بطيئاً ، والبراعم تتشاب كسلى عن الزهر الابيض وعن الوان لا تحصى ، والعروق دافئة ، يسيل فيها ماء الشباب ترحم جوف الثرى ، فأهتف من اعماق اللحد البارد : رياه ، أفي الربيع النضير يطربني القبر ؟! «^(١) .

ان هذا الحلم يتحدث عن نفسه دون ان يحتاج تفسيراً ، كل ما هنالك ان النخلة الفارعة اصبحت « سدرة نائمة » - وهما سيان - ، وتتقابل في هذا الحلم صورتا الموت والحياة ، ولكن العقل الباطن يجد العودة الى القبر - الى الأم (او السدرة النائمة) هي الحل الوحيد لما يعانيه صاحب هذا الحلم في الحياة ؛ ان الكلمات الزاجرة التي ارسلها صديقه فوق رأسه ، لا تحل مشكلة مستعصية ، ولذا واجهها بعملية انكماش وتقلص وتوقع في جوف الموت ، في « رحم » الارض حيث تنبعث الحياة ايضاً ، « والعروق دافئة يسيل فيها ماء الشباب » .

وعندما افاق لم تكن الحاجة الى الانزواء المتقلص ، الى النجاة من الحاضر المؤلم (حيث خداع الحبيبة وزجر الصديق) - اقول : لم تكن الحاجة الى ذلك قد فارقت ، ولهذا شفع الحلم السابق بحلم آخر إلا انه من وحي اليقظة . أليس من الممكن ان يفر المرء من واقعه إلا الى ذلك الكهف المظلم ؟ أليس هناك ما يحل المشكلة دون موت ؟ بل ؛ ليرجع بدر الى الماضي الذي حاول ان ينساه فإنه هو قوقعته الأخرى في حال اليقظة . اسأل نفسك ما معنى الحاضر تجده يتلخص في فتاة تنتمي الى المدينة وتحسن من اساليب الأخذ والعطاء ما لا يحسنه ريفي ساذج ، ومثل هذا الحب لا يفي بالنقاء والطهر ، فما اجمل العودة الى الريف ، منبع الصفاء والنقاء والود الخالص ؛ ومرت من امامه ريفية حسناء فحفق قلبه : هذا هو - دون ان يحس بأنه يتداوى من الداء بالداء - شفاؤه من مشكلته التي تبدو مستعصية ، وفي لحظة خيّل اليه انه محب وان حبيبته ريفية : « أجوز في هذه الأيام تجربة لذة او قل : وقعت في حب جديد ، من نوع جديد ، لا خبرة لي به من قبل . . . انه الحب الريفي الخالص العريق في ريفيته يسف دون ان يلامس التراب ، ويسمو فلا يجوز السحاب ، هذا الحب الرائع تؤطره اجواء قروية من الطبيعة والازياء والاساليب من مواضع اللقاء وخلوات الغرام ، من مراحل اللذة الى نهايته المتوقعة ، زواج المعبودة ، او افتضاح الحب ، وحس الطائر في قفصه . . كل تلك الاشياء تجمعني ابذل كثيراً من الوقت في سبيل هذا النوع الساحر من العشق . . آه لو فرغت من كل شاغل ، لابرزت هذا الحب في قصيدة تجعل ساكن المدينة يشاقق لو غاص

(١) رسالة الى خالد غير مؤرخة لعلها في الشهر السادس او السابع سنة ١٩٤٦ .

بكل روحه في قرارة هذا الهوى الريفي . . . انها الآن غمر امامي رائحة من الحقل ، اضطربت افكاري فلا استطيع اكمال الحديث»^(١) .

وليس بعسير على من يقرأ هذه السطور ان يجدها تمثل امنية او حاجة الى حب جديد يخلص الشاعر من تعقيد المدينة بل يجعل « ساكن المدينة » يحسده عليه ، اما انها كانت حباً حقيقياً فإن شواهد الحال - كما سيتضح في هذا السياق - لا تدل على ذلك ؛ كان الحب الجديد « فكرة » او موضوعاً شعرياً صالحاً لأن يبرز في قصيدة ، وكانت الدواعي تحفز الى ابرازه في اطار شعري ، بل ان السياب نفسه رسم هذا الاطار : « روضان جاران . . . وفتي وعذراء وطفلة او طفل هذا مسرح القصة وهؤلاء هم ابطالها ، وقد يزيد الابطال عدداً - عادة اخرى او غادتين ، زهرة في ورقتين عطرتين تحيطها الاكام»^(٢) . اما الدواعي التي تحفز الى تحقيق هذا الاطار في عمل فني متكامل فكانت تتصل بقصة سابقة لهذا التاريخ ، ارجأنا الحديث عنها ، لنكفل لها الوضوح عن طريق المقارنة .

وتتلخص تلك القصة في ان السياب كان قد تعرف - من خلال المترجمات - الى الشاعر بودلير ، فقرأ شيئاً من قصائد « ازهار الشر » وشيئاً من سيرة الشاعر نفسه ، ورأى صوراً فتنته وهالته في آن معاً ، ووجد تجربة حب لا عهد له بمثلها ، فأوحى ذلك اليه - وكان سريع الاستيحاء - ان يكتب قصيدة يصور فيها الحب الآثم ويتنصر في الوقت نفسه للحب الطاهر ، وأهداها « الى روح الشاعر بودلير » ، فجاءت قصيدة طويلة قبل انها تناهز الف بيت ؛ ويبدو ان القصيدة حين اكتملت وتم لها ذلك الطول المرهق ، نالت اعجابه - وربما نالت اعجاب من سمعوا بعض مقاطعها من رفاقه - فأحب ان تكون فاتحة شهرته على نطاق واسع وعنواناً على مقدرته وشاعريته ، فأرسلها مع السيد فيصل جري السامر اذ كان مسافراً الى القاهرة ليسلمها الى الشاعر علي محمود طه ؛ وكان الوجه الظاهري للأمر انه يريد رأي شاعره المفضل في قصيدته المفضلة ، ولكن الحقيقة هي انه كان يرجو ان تنال القصيدة اعجاب المهندس فيقدمها الى احدى دور النشر . غير ان القصيدة نامت في احد الادراج بمنزل المهندس مدة طويلة من الزمن ، اذ لعله تسلمها سنة ١٩٤٤ وها هو بدر في ١٣ - ٦ - ٤٦ يقول لخالد : « لست ادري اتستطيع ان تكتب الى فيصل جري كي يأخذ ملحمي من علي محمود طه او تكتب الى الشاعر نفسه » .

(١) الرسالة السابقة .

(٢) الرسالة السابقة .

لقد بقي من هذه القصيدة (التي تحمل تاريخ ١٢ - ٢ - ١٩٤٤) ابیات غیر كثيرة ، يتحدث السیاب فی اولها علی لسان الشاعر المفتون بالجسد والغویة الکافر بالفضیلة المؤمن بالشهوة المشبوهة ، حتی اذا بلغ الی قوله : « ولأحقرن الروح » جاء الرد :

..... لست بقادر فارجع بروحك عودة المتندم

ثم تندرج بقية الأبیات فی تقریر هذا الفاجر الداعر وانذاره بعاقبة مشؤومة ؛ ولسنا نعتقد ان المهندس اهملها لأنه لم یعجب بمستواها الفني ، وان كانت الابیات المتبقية لا تدل حقاً علی انها كانت قادرة علی ان تلفت الانظار للشاعر الناشئ ، وانما قد یكون ذلك محض قلة اکثرات عارضة او تهرباً من المسؤولية فی تقدیم شاعر لم یلمع اسمه بعد ، او عجزاً عن ایجاد الوسيلة الملائمة لاطهار القصيدة ، ویمكن ان یفترض المرء فی هذا المقام فروضاً كثيرة ، ولكن مهما یکن حظ تلك الفروض فإنني اعتقد ان الشاعر الشاب اخطأ مرتین : مرة لأنه حاول موضوعاً غریباً عنه غیر داخل فی تجربته ؛ صحیح انه انتصر للروح ولكنه كان یرید ان یصور بعنف موقف الجسد ، وهو منطقة محرمة حتی ذلك الحین فی نظریته الرومنطیقية الحاملة ، ومرة ثانية حین اختار شاعراً لیقدمه الی المجتمع ، وشاعراً مثل علی محمود طه بالذات ، لیس ممن یؤمن بالمریدین والاتباع ، ولا یهمه ان یعرف بتبني هذا الاتجاه الشعري او ذاك .

وكان التفاته الی الجسد فی تلك القصيدة ثم شعوره بأن اھمال شاعره الاثیر لها قد یعني اخفاقها ، ثم حنینه الی الماضي الذي فارقه قبل عام او أزيد قليلاً - كل تلك كانت هی الدواعي لأن یقوم بكتابة قصيدة جدیدة یصور فیها نقاء الحب كما یمثله الریف الطاهر العفیف ، فهو أقدر علی تصویر ما یحب ، وهو یحاول ان یتجنب ما قد یرسمی اخفاقاً فی المحاولة السابقة ، وهو بذلك یقیم التعادل الطبیعی فی نفسه حین ینظم ملحمة تضاهي - بل تفوق - ما سُمّاه « ملحمة » الروح والجسد .

وأغلب الظن ان القصيدة التي تصور الحب الریفی ظلت خاطرة جمیلة لم تتحقق فقد ادركه العام الدراسي الرابع فی دار المعلمین ، دون ان ینظم منها شیئاً ؛ كانت تعلقة الی حین تنسیه المدينة وفتیانها « العابثات » بالقلوب ، فلما عاد الی المدينة وجد نفسه اسیر دروبها وشعابها وقواعد الحیاة فیها .

غیر انه قبیل هذه العودة كان قد حرر نفسه - فی لطف ودون صخب ودون ان یخدش وجه المودة - من استاذیة خالد : وأحسب بداية افتراق الطریقین تبدأ من هنا ، فقد كان خالد ما یزال یؤمن بالقصيدة ذات القافية الواحدة ، فكتب الیه بدر قصيدة

بعنوان « نهر العذارى » يعارض بها قصيدة « النهر المتجمد » لميخائيل نعيمة ، وجعل كل بيتين منها على قافية^(١) ؛ وكان خالد يحاسبه كثيراً على ما يتلبس شعره من غموض ، فما كان منه إلا ان كتب اليه بعد تلك الرسالة الزاجرة : « كنت في كثير من الاحيان تأخذ علي الغموض في شعري ولكني ادرت الآن ان ذلك الغموض كان العقدة المسحورة التي اوجدتها يد العاطفة في ساعة جنون ، اذا انحلت فقد الطلسم ما كان يحمل من تمتعات عبقر » .

وحين عاد الى دار المعلمين ، أحس بنفسه مبلغ الصدق في نصيحة خالد ، ذلك ان عودته فتحت عينيه على ان « الهوى البكر » كان ضوءاً خادعاً في دجى اللهفة والحرمان والتعطش الى حب ؛ صدق خالد ، هذه فتاة يهيمها ان يكون احد المعجبين بها شاعراً يحرق نفسه وقريحته قرباناً بين يدي جاهلها على ان يظل هذا الجمال بمنأى عنه كالنصب النائي الذي لا تستطيع ان تلمسه ايدي العابدين . وفتر سطوع ذلك الضوء الخادع امام عيني بدر ، واثمات قداسته رويداً رويداً دون ان يترك ذلك في نفسه إلا ندباً صغيراً يرسم الى جانب تلك الندوب التي خلّفها البحث المخفق عن الحب ؛ ومن المفيد ان لتذكر ان بدرا لم يُحْصَ هذا الهوى الضائع (رغم انه كان بكرة في روعته عند البداية) بقوله رثاء او بذكرى اسي ، إلا حين عد سرب الحبيبات في صحوة الموت واسترجاع الذكريات ؛ وإنما تحوّل في لطف يرقب « المنتظرة » التي لا بد ان ينفث عنها ستار « المسرح » لتمثل دورها المرموق في حياته . وحين وجدها لم يعد الحب لهباً وجدانياً وحسب ، بل اصبح رابطة نضال ، اذ ازاح الفتى جانباً من القناع الذي كان يستتروا به تحوله الخطير ، واذا هو يدين بالانتماء للحزب الشيوعي . ان قصة الحب لم تنته بعد ، ولكن من الخير ان نعود قليلاً في الزمن الى الوراء ، على ان نرجع الى قصة الحب مرة اخرى .

(١) رسالة في ١٣/٦/١٩٤٦ ، وقد نشرت القصيدة في ديوان « ازهار ذابلة » من بعد ، انظر « ازهار وأساطير » : ١٥١ .

الانتهاء الشيوعي

لا يذكر بدر - فيما لدي من وثائق - تاريخ انتمائه للحزب الشيوعي ، وقد سألت عنه اخاه مصطفى فصمت في حيرة ولم يجب . غير ان بدرأ يذكر انه ظل يعمل في صفوف الحزب مدة ثماني سنوات ، وان ارتباطه به بدأ يضطرب ويهتز بعيد حركة مصدق ، فإذا صح ذلك كله كانت اوآخر سنة ١٩٤٥ او اوائل التسي بعدها تصلح تاريخاً لبداية ذلك الانتهاء ، غير ان كلامه عن بعض ذكرياته يوحي بأنه انتسب للحزب قبل ذلك بكثير ، اي في فترة حرجة من الحرب العالمية الثانية اذ يقول : « وصرنا نبث الدعاية لروسيا وللشيوعية جنباً الى جنب مع الدعاية للنازيين : سوف ينتصر المحور على الحلفاء وسوف تنتصر روسيا معه (؟) وستعم الشيوعية العراق فيشرى للفقراء ، بشرى للفلاحين الجائعين ... الخ »^(١) . وربما كان هذا حماسة ساذجة لا تدل على انتهاء عملي - لأن فيه خليطاً من المشاعر المتضاربة .

ويتحدث عن انتسابه للحزب - دون ان يعين تاريخاً - بقوله : « وكان لعمي الأصغر (عبد المجيد السياب) صديق يتردد عليه في القرية بين حين وحين ، صديق إيراني الأصل يحب ادب جبران خليل جبران ومي زيادة ويتحدث عن الديمقراطية والشيوعية ودولة الكاآدين ... لقد كان حديث علوان الذي قتل فيما بعد في سجن الكوت طلياً ، وكنا نقره في كل ما يقول ، وذات يوم سمعناه يتحدث إلنا عن الحزب الشيوعي العراقي الذي يعمل سراً ، وعن قائده العظيم الرفيق فهد الذي لا يعرف اسمه ولا شخصه احد ؛ وفي احد أيام الجمعة دعانا الى بيته وأخرج لنا استمارات

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤١ .

الانتفاء الى الحزب الشيوعي : استمارة لعمي عبد المجيد ، وأخرى لعبد الدايم ناصر وثالثة لي ، واخترنا لنا اسماء مستعارة وملأنا الاستمارات . . . وهكذا أصبحت لا مجرد شيوعي وانما عضواً في الحزب الشيوعي العراقي»^(١) .

وقد يصح ان نعد اشتراكه في المظاهرة التي فصل على اثرها بداية نشاطه العلني في هذه الناحية ، فأما اذا اوغلنا في التاريخ ، فإننا يجب ان نفترض ان السلبية التي سجلها عليه عارفه اول عهده بحياة بغداد ودار المعلمين انما كانت دهاء عجيبة منه في اخفاء دوره الحقيقي ، وهذا ما لا يتفق مع طبيعته الانفعالية التي تُجبر الى ابراز متمناها بيسر وسهولة .

وكان وراء دخوله الحزب عوامل كثيرة ، وربما لم تكن النعمة السياسية هي أقوى العوامل ولا كانت النزعة الانسانية لانصاف الفقراء والمظلومين من اقواها ، وانما يجب ان نتصور روعة الاقدام على المجهول والعمل في الخفاء ، وعامل السأم من الموقف السلبي الذي كان يفرضه بين اقرانه في الكلية ، والاعجاب بشخصية احمد علوان ، وسهولة انقياده لعمه عبد المجيد - الذي كان كما يروي مصطفى شديد التأثير في بدر رغم انه اصغر منه سناً - كل تلك مجتمعة هي التي حببت اليه ذلك الانتفاء ، وجعلته يرفع الشعار الجديد .

ويجب ألا ننسى ايضاً الجو العام في الحياة السياسية بالعراق حينئذ فإنه كان يهدد الطريق امام الشباب للاتجاه نحو اليسار ؛ كان انتصار روسيا في الحرب قد وسع نطاق المتلفتين اليها ، وكانت السياسة العراقية مشلولة ، والاحزاب معطلة ، وكان الناس في كثير من نواحي العالم يتطلعون الى حياة افضل - في فترة ما بعد الحرب - إلا العراق فإنه كان يزداد غرقاً في الركود^(٢) فاستطاع فهد (يوسف سلمان يوسف) ان يعقد مؤتمراً للحزب عام ١٩٤٥ وان يصدر « البيان القومي » وان ينظم لجنة مركزية أصبحت تضم بالإضافة اليه زكي بسيم وحسين محمد الشبيبي وكريكور بدروسيان وعبد نمر ومالك سيف وملاً شريف وسامي نادر^(٣) ؛ وكانت جريدة « الشراة » ثم « القاعدة » هي التي تنطق بلسان هذه الجماعة . وفي العام نفسه تألفت عصبة من يهود العراق لمناهضة الصهيونية وكانت تصدر صحيفة علنية تسمى « العصبة » وغايتها فيما اعلنته - ان توضح للشعب الفرق بين اليهودي والصهيوني وتعمل على تخفيف الكراهية بين الطوائف^(٤) ؛

(١) المصدر السابق .

(٢) Communism and Nationalism in the Middle East p. 184 .

(٣) المصدر السابق : ١٨٤ .

(٤) المصدر السابق : ١٩٠ .

وكانت لهذه العصبة جريدة سرية تسمى «وحدة النضال» ، تعبر عن المبادئ الشيوعية للعصبة ؛ والحق ان تأليف هذا الحزب الشيوعي اليهودي انما تم لعجز اليهود حينئذ عن الدخول في حزب «فهد» اذ كان «فهد» يتخوف من اليهود ويشك في اخلاصهم ، هذا الى ان انتهاءهم للحزب قد يبعد ممثلي الاكثرية عنه ويجعله قاصراً على الاقلية . غير ان (فهداً) نفسه عاد ليعرض عليهم دمج الحزبين في حزب واحد ، على ان يكونوا اعضاء بسطاء في الحزب الموحد ، فلا يحتلوا مراكز هامة فيه . ووجد اليهود ان هذا الشرط لن يحول بينهم وبين ما يريدون اذا هم ضمنوا لأنفسهم سيطرة معنوية داخل الحزب ، فقبلوا الانضمام الى حزب «فهد» ، وسرعان ما لمعت اسماء ساسون دلال ويهودا صديق وغيرهما ، واحتلوا مراكز هامة في الحزب . وقد فسر بدر هذا خير تفسير حين قال : « فأصبحت ترى خلية شيوعية منظمها عبد تمر مثلاً ، وهو نقابي قدير لا اكثر ، وتضم ساسون دلال عضواً بسيطاً فيها ، وكان ساسون دلال ممن درسوا الماركسية وتضلّعوا فيها . . . وكان عبد تمر يقف مشدوهاً وهو يرى الى معلومات ساسون او ثقافته الماركسية الواسعة والى جهله هو»^(١) .

ولا ريب في ان بدرًا كان عضواً في الحزب اثناء الفترة التي قضاها مفصولاً من دار المعلمين (أي خلال الاشهر السبعة الاولى من عام ١٩٤٦) ، بل هو يقول إن عمادة الكلية كانت قد عرفت فيه انتهاء للحزب وانها كانت تشدد الرقابة عليه مما قد يشير الى ان فصله نفسه اقترن بتهمة الانتماء الى الشيوعيين .

وفي شهر تموز (يولييه) سنة ١٩٤٦ (وكان السياب ما يزال قابلاً في قريته) اعلنت الحكومة عدم شرعية العصبة ، وعطلت صحيفتها واعتقلت رؤساءها ، وكان من بين اعضائها البارزين نعيم طويق فأمره الحزب ان يُلجأ الى قرية السياب « وجاءنا نعيم فهيأنا له مكاناً في احد بساين النخيل ، وكنا نقضي كثيراً من اوقاتنا في الجلوس معه والاستفادة من معلوماته في المادية الديالكتيكية والشؤون الحزبية ، وزعمنا لانباء القرية انه صديق من اصدقائي في دار المعلمين العالية وان اسمه محمود . . . »^(٢) .

في ذلك الشهر نفسه كان بدر يتحدث في رسالة الى صديقه خالد عن حلمه وأنه رأى نفسه في القبر ، ويتحدث عن الحب الريفي وأنه يريد ان يخلد في قصيدة طويلة ، ويطلب اليه ان يخبره : « عنها وعننا وعننا ، ألم ترهن او تسمع عنهن ركزاً ؛ لعل شوهت

(١) الحرية ، العدد : ١٤٦٦ .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٤٨ .

وجه الحقيقة بأن انقصت عددهن الى ثلاث » . وفي ذلك الشهر نفسه نسمعه يقول عن حياته في القرية وفي صحبة الضيف المتواري عن الانظار بين نخيلها : « وفي ذات ليلة عقدنا مجلساً من مجالس الطرب في بستان آخر ودارت علينا الحمرة حتى سكرنا »^(١) .

ان اي متأمل سيلحظ ، ولا بد ، ذلك الانقسام او الازدواج في طبيعة بدر يومئذ ، فهو ينتمي الى حزب ينظر الى المستقبل بتفاؤل ، ويبنى منهجه على قوة النضال ، ويؤمن بالفرد ما دام في خدمة المجموع ، ويتجه بكل طاقاته نحو الحياة ، وبدر يمارس هذه الامور « رسمياً » باسم البطاقة التي يحملها ، فإذا جن الليل وأخذ القلم ليكتب قصيدة او رسالة تحدث عن الضياع او عن الأحلام الفردية او عن الموت ، ونسي كل شيء سوى انه محروم من المرأة التي يحب . وفي عدم الاندماج بين هذين الطرفين يكمن السر كل السر في رفضه للشيوعية من بعد ، وان تدخلت عوامل اخرى قوت لديه العزم على الانفصال .

على أنا يجب ان نصفه فإنه رغم ذلك الازدواج ، حاول جاهداً ان ينضوي تحت راية الحزب وان يعمل من اجل مبادئه باخلاص ، وكان في السنوات التي امتدت (بين ١٩٤٦ - ١٩٥٠) يستطيع ان يعيش - دون ازمة نفسية قوية - ممسكاً راييتين متباينتين واضعاً كل راية في يد ، بعيدة عن الاخرى ، وهو لا يحس بكثير من التناقض او الاضطراب .

ولما انتهت العطلة الصيفية (١٩٤٦) وانتهت معها مدة الفصل عاد الى بغداد وكان اول عمل قام به حين وصلها أن زار الرفيق حسين الشبيبي الذي كان موقوفاً مع عدد من الرفاق ، وتناول طعام الغداء مع الموقوفين ، وتحدث الى حسين عن النشاط الشيوعي في البصرة وأبي الخصيب وزوده حسين بنصائح وتعليمات وكان في ما قال له : « لقد تخرج جاسم حمودي فاستلم انت مكانه في الدار » ، وفرح بهذه المهمة الموكولة اليه ثم وجدها عبثاً أثقل من ان يحمله جسمه النحيل فذهب الى الرفيق يهودا صديق وطلب اليه ان يتتدب لتلك المهمة طالباً غيره^(٢) ؛ وكان تخليه رغبة منه في ان يضمن لنفسه القدرة على الاستمرار في الدراسة ، فاستطاع ان يفوت على سلطات الكلية الايقاع به ، ومارس نشاطه الحزبي بشكل هادئ لا يلفت اليه النظر ، دون ان يتغيب عن اجتماعات الخلية الطلابية ؛ وظل على صلة وثيقة بصحيفة « القاعدة » التي اصبحت تنطق باسم الحزب ،

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٨ .

(٢) الحرية ، العدد السابق .

وبكل منشور من منشوراته^(١) ؛ بل انه وفئة الرفاق في دار المعلمين نظموا مظاهرة حزبية (لعلها أواخر سنة ١٩٤٦) ، فذهبوا الى مقهى على دجلة ، ورسموا الخطة التي سيعتمدها في توجيه المظاهرة ، وكانت تقضي بأن يكون المتظاهرون مسلحين بالعصي - فاشتروا حزاماً كبيرة من الخيزران من السوق المجاورة للمقهى - وان يحتشد عدد من الرفاق عند موقف احد الباصات كأنهم ينتظرونه ، حتى اذا جاء الباص تركوه يفوتهم وركضوا كأنهم يحاولون ادراكه ، وعلت هتافاتهم وهم يجرون ، وتسانلت اليهم من هنا ومن هناك جماعات عينت لها مراكزها ، ولكن اخبار هذا الاستعداد تسربت الى الشرطة ، ففاجأت المظاهرة من المؤخرة ، وقد تشابكت ايدي المتظاهرين كي لا يحدث احد نفسه بالفراق ، ولكن ما كادوا يحسون بالشرطة من ورائهم حتى ولّى اكثرهم هارباً ، وهرب الرفيقان اللذان كانا قد شبكا يديهما بيدي بدر ، في نثرة مفاجئة ، فسقط على الارض وجرحته يده ، ولما نهض رأى الرصيفين على جانبي الشارع يغصان بالشرطة ، فتمالك نفسه وأخرج سيجارة وأشعلها ، ودس يده المجروحة في جيبيه ، ومر في هدوء من امام الشرطة فلم يلقوا اليه بالاً ، لأن هدوءه قد غطى على حقيقة موقفه^(٢) .

كان فهد خلال عام ١٩٤٦ قد وقف جل جهده على تحقيق غايتين : اولاهما تقليل الانقسامات بين اليساريين او توحيد الجماعات اليسارية معاً في جبهة واحدة ، واحراز الاعتراف الرسمي بالحزب ، وقد ظلت الخطوات تتعثر في تحقيق الغاية الاولى الى ان اعتقل في أوائل ١٩٤٧ ، فحدث تقارب بين حزب فهد نفسه وحزب الشعب (او الاغلبية فيه) ، والجناح التقدمي في الحزب الوطني الديمقراطي وجماعة زكي الخيري وشريف الشيخ التي كانت قد انشقت عن حزب فهد من قبل ، أما الغاية الثانية فلم يتم له تحقيقها ابداً ، وعندئذ لجأ الى استغلال واجهة خارجية للحزب عن طريق ما يسمى بحزب التحرر الوطني (جماعة الشبيبي) ، فقد طلب الى جميع الشيوعيين الانضمام الى هذا الحزب ، كما طلب الى كل عضو عامل في حزب التحرر الوطني الانضمام الى الحزب الشيوعي . وكان فهد يرجو ان يفيد من حزب التحرر في تنظيم لجان الطلبة واتحادات العمال^(٣) ، وقد جاء اعتقال فهد وكثير من اعضاء حزبه اثر تسلم نوري السعيد للوزارة (واستقالة وزارة أرشد العمري) في الحادي والعشرين من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٦ ؛ فقد بدأ نوري عهده بسياسة قمعية شديدة غايتها استئصال الشيوعية من

(١) المصدر السابق نفسه .

(٢) المصدر السابق نفسه .

(٣) Laqueur, pp. 188-189 .

جذورها ، وأطلق رجاله لمباغثة كل وكر من اوكارها في الالوية المختلفة ، وكانت ثمرة هذه الحركة اعتقال فهد والاعضاء البارزين من حزبه^(١) . وقدم المعتقلون للمحاكمة في شهر آذار (مارس) من ذلك العام ، وكانت التهمة الكبرى الموجهة اليهم هي الصهيونية ، ولعبت شهادة مالك سيف احد اعضاء حزب فهد دوراً هاماً في ادانة المعتقلين وفي كشف كثير من الاسرار ، وصدرت الأحكام في حزيران باعدام فهد واثنين من رفاقه ثم حوّل الحكم الى السجن مدى الحياة . ومن داخل السجن اخذ فهد يوجه شؤون الحزب معتمداً في ذلك على اتصاله بيهودا صديق وكان قد اصبح سكرتير اللجنة المركزية الثانية^(٢) ، ولكننا نلمح أهميته في التنظيم العام للحزب من قول بدر الذي اشرفنا اليه من قبل : « وبعد ايام اتصلت بالرفيق يهودا صديق ان ينتدب لهذه المسؤولية غيري »^(٣) .

ولا نحسب ان بدرأً في تلك الفترة فارق نشاطه اليساري او فتر فيه ؛ إلا ان الأحكام بالسجن على زعماء حزبه صدرت وهو يتأهب للعودة الى قريته في اجازة الصيف ، ثم تنبهم اخباره دون أعيننا في تلك الحقبة من السنة - على غير ما تعودنا - وذلك لأن رسائله الى خالد - ان كان ثمة رسائل - قد فقدت ، ولم تبق منها إلا رسالة واحدة (بتاريخ ٢٠ - ٩ - ١٩٤٧) يكلف فيها صديقه قضاء مهمة تتعلق بمصطفى السياب ؛ وبمنا قوله في آخرها : « عندي شعر كثير . . . جداً ، سأقرأه عليك في اوائل الشهر القادم ، يوم ١ او ٢ منه » . وقد كانت تلك الرسائل حرية ان تحدثنا بشيء واضح عن نشاطه الفني وان كان يتجنب فيها كل حديث عن الجانب السياسي ، لا لأنه كان يخشى الرقابة وحسب ، بل لأن صداقته لخالد لم ترتبط بفكرة سياسية معينة ، او ان صداقتهما كانت خارج نطاق المشاركة في رأي سياسي واضح المعالم .

ولكن اين هو الشعر الكثير الذي قاله في هذا العام الدراسي وفي الاجازة اللاحقة به ؟ اننا لو قدرنا ان كل ديوان « ازهار ذابلة » وبعض « اساطير » يمثلان هذه الفترة لما كان ذلك كثيراً ، ومع ذلك فإننا نصدقه في قوله ان لديه شعراً كثيراً ، ذلك انه كان ذا قدرة عجيبة على الاكثار من الشعر ، ولدينا من قصائده في هذه الفترة قصيدة بعنوان

(١) انظر Longrigg ص : ٣٤٠ و Laqueur ص : ١٨٧ . ويورد السياب تفاصيل خاصة عن السبب المباشر لاعتقال فهد (الحرية / ١٤٥٠) غير انه يذكر ان هذا الاعتقال تم سنة ١٩٤٦ يقول : « في يوم من ايام عام ١٩٤٦ وكنت قاصداً احد المقاهي سمعت بالتبأ المشؤوم آنذاك . . كنت قريباً من المقهى المقابل لوزارة الدفاع . . الخ » .

(٢) Laqueur ص : ١٩٢ .

(٣) الحرية : ١٤٤٨ .

« هل كان حباً » ظهرت في ديوانه الأول ، ولهذه القصيدة أهمية خاصة عند الشاعر فإنه يورخ بها بداية اتجاهه الى الشكل الحديث في الشعر^(١) ، وهي اذا توخينا الدقة لا تمثل شيئاً من ذلك وكل ما فيها تفاوت بسيط في عدد التفعيلات كقوله :

العيون الحور لو اصبحن ظلاً في شرابي
جفت الأقداح في أيدي صحابي

فالبحر هو الرمل ، والشطر الأول يحتوي على اربع تفعيلات والثاني على ثلاث ، ومن طبيعة الرمل ان يتيح هذا التفاوت تاماً ومجزوءاً ، وليس فيها بعد ذلك من حداثة الشعر إلا هذا المظهر البسيط .

وفي ديوانه « اساطير » قصيدة مبكرة من نتاج العطلة الصيفية (١٩٤٧) بعنوان « سجين » وهي تصور ان ذراعي الأب تحولان دون لقاء المنتظرة :

وطال انتظاري كأن الزمان تلاشي فلم يبق الا انتظار

وظل يتساءل « أألقاك » ، مؤمناً ان لا بد من ساعة . . من مكان « لروحين ما زالتا في ارتقاب » :

سألقاك اين الزمان الثقيل	اذا ما التقينا واين العذاب
سينهار عن مقلتيك الجدار	وتفنى ذراعاً ابي كالضباب
ثم يهتف :	

لنهذ هذا الجدار الرهيب	وتندك حتى ذراعاً ابي
احاطت بي الأعين الجائعات	مرايا من النار في غيب
اذا استطلعت مهرباً مقلتي	تصدى خيالان في مهري
فأبصرت ظلين لي في الجدار	او استوقفتني ذراعاً ابي

فهذه القصيدة معلم هام في حياة بدر النفسية ، اذ فيها تستعلن الثورة على الأب دون مواربة او رمز ، وهي مقدمة لحفار القبور حيث الثورة على الأب تتسم بلباقة الرمز والكناية ؛ وترمز سلطة الأب الى الحواجز الكثيرة التي تحول دون لقاء المنتظرة وهي ايضاً كبش الضحية لتفسير ذلك الاخفاق المتوالي في الحب ؛ فذراعاً الأب قائمتان كالمقص تمجدان كل علاقة ، وكلما ظن الشاعر ان هذه هي المنتظرة تحركت ذراعاً الأب فقطعتا حبل الرجاء الممتد نحوها ؛ وتلك اشارة الى ان الشاعر ورث كل ما يقصي المحبوبات

(١) تاريخها ٢٩/١١/١٩٤٦ .

عنه من ابيه ، وفي طي ذلك معنى لا شعوري ، وهو ان الأب القاسي هو الذي دفع بهذا الطفل الى احضان الأم دفعاََ حرمه القدرة على الانسجام مع اية امرأة اخرى . وربما تتضح المسألة تحت انوار كاشفة اخرى اذا قلنا ان الأب كان ينتمي الى حزب الشعب (وقد كان في البداية - وعندما نظمت هذه القصيدة - من ألد اعداء (الحزب الشيوعي) وكان الشيوعيون يسمون قاداته انتهازيين وجواسيس وعملاء^(١)) ، وهذا يفسر الإشارة الغامضة الى النزعة الاقطاعية التي كان بدر يتصور اباه ممثلاً لها :

اما تبصرين الدخان الثقيل يحمر الخطي من فم الموقد
تلوى فأبصرت فيه الظهور وقد قوستها عصا السيد
وأبصرت فيه الحجاب الكثيف على جبهة العالم المجهد

فيذا تحطم رمز الاقطاع - سلطة الأب - تبدد الدخان الكثيف عن وجه العالم المجهد ، وظهرت « المنتظرة » ؛ ولكن المنتظرة برزت فجأة وقبل ان يتحطم الاقطاع وقبل ان ينهد الجدار الأبوي ، فكيف كان ذلك ؟ لندع بدرأ مؤقتاً يحلم بهذه المحتجة ولنتوجه الى احداث العام الأخير من حياته في دار المعلمين .

(١) تغير الموقف بعد اعدام فهد ، وتسلم قادة حزب الشعب عندئذ توجيه شؤون الحزب الشيوعي ، وهذه حقيقة تضاف الى العوامل التي جعلت بدر يعمق الانتفاء للحزب الشيوعي . (انظر العدد ١٤٧١ من جريدة الحرية) .

من الوثبة الى النكبة

كل الدلائل الظاهرة والخفية كانت تشير الى ان العام الدراسي الاخير في دار المعلمين (١٩٤٧ - ١٩٤٨) سيكون عرضة لعواصف هوج ، لأن دار المعلمين جزء من العراق القلق الذي تنذر الأمور فيه بالانفجار ، ولم يكن ليعمى عن هذه النذر والمرهصات إلا السياسيون الذين شغلوا انفسهم في التغزل بالصدقة العراقية البريطانية ، وأتخمتهم مناصبهم واقطاعاتهم عن رؤية مواضع الألم في جسم الشعب المسكين ؛ فقد حسبت حكومة السيد صالح جبر انها بمصادرة الصحف ، وسجن بعض الزعماء الوطنيين ، وايداع زعماء الحزب الشيوعي في قفص التأييد ، ومهاجمة المكتبات بحثاً عن الكتب الثورية والمنشورات ، حسبت انها ضمنت بذلك أقصى ما تؤمل من هدوء واستقرار ، ولكن الطبقات الفقيرة كانت مهددة بالمجاعة ، تفتش عن الخبز فلا تجده ، واهراء البلاد فارغة تصفر فيها الريح ، ومشكلة فلسطين آخذة بالتعقد ، متدرجة من سيء الى اسوأ ، فكل اقتراب جديد من بريطانيا معناه مخالفة الطغيان الاستعماري الذي تعاون مع الصهيونية تعاوناً كاملاً سافراً طوال ثلاثين سنة ، وجثم على صدر العراق رداً مقارباً من الزمن .

تلك الظروف هي التي مهدت لما يعرف في التاريخ العراقي الحديث باسم « وثبة كانون الثاني » (١٩٤٨) ، وذلك احتجاجاً على معاهدة بورتسموث التي عاد صالح جبر يزفها الى الشعب العراقي زاعماً انها تخدم مصلحة البلدين . ولسنا بسبيل الحديث عن تلك المعاهدة وشروطها ، ولكن الشعب العراقي واجهها بعاصفة شديدة من الاستنكار ، وتضافرت الاحزاب على رفضها ، وبدأ رد الفعل باضراب طلاب الحقوق والهندسة ، وبتنظيم المظاهرات الجماهيرية الكثيفة ، وحدثت صدامات مروعة بين

المظاهرين والشرطة ذهب ضحيتها عدد غير قليل من القتل ، واستمرت التظاهرات التي بدأت في السادس عشر من كانون الثاني تزداد حدة وتصاعداً حتى بلغت ذروتها في السابع والعشرين من الشهر ، واضطر الوصي ان يعلن بأن المعاهدة لم تكن مرضية ، كما اضطر رئيس الوزراء الى الاستقالة ، ثم الى الحرب من العراق نجاة بنفسه . وكانت مشات الألوف كل يوم تخرج لتشجيع الشهداء ، والخطباء ينادون بضرورة الغاء المعاهدة ، فما كانت حكومة السيد محمد الصدر التي تألفت بعد حكومة صالح جبر تملك سوى التراجع عن تلك المعاهدة .

انه ليس من السهل ان يحدّ المرء دور الحزب الشيوعي في وثبة كانون ، ولكن الحكومة العراقية تعتقد - كما يعتقد الحزب الشيوعي نفسه - انه كان للشيوعيين دور قيادي في الوثبة^(١) ؛ غير ان النظرة الفاحصة تنبئ ان الاحزاب الاخرى كالديموقراطي الوطني وحزب الاستقلال والاحرار كان لها دور هام في تلك الحركة ، وانها كانت هبة وطنية عامة ، ولم ينفرد بفخرها حزب واحد . ولعل بدراناً لو سئل في تلك الأيام لأكد ان الحزب الذي كان ينتمي اليه كان ذا دور هام في الوثبة ، هذا ان لم يقل انه انفرد بمجدها كله ، ولكنه حين سخط على الحزب بعد سنوات اخذ يقول : « كلنا يذكر وثبة كانون المجيدة ويعرف ان القوى الوطنية جميعها - بل الشعب كله - هو الذي قام بها ، ولعل دور الشيوعيين فيها كان أتفه الأدوار ، ولكنهم بعد النصر الساحق الذي حازه الشعب نسبوا الى انفسهم كل اعجاب الوثبة وبطولاتها »^(٢) ؛ ونحن لا يهمننا هذا إلا بمقدار ما يصوّر اندماج بدر نفسه في تلك الحركة ، اذ نجده يقول بعد اسطر : « نشط حزبنا الشيوعي بعد ان اطلقت الحريات ، فكانت مظاهراتنا تملأ الشوارع حتى ينقطع السير والمرور فيها ، وضجر الناس من هذا كله ، ولكن الحزب الشيوعي كان يريد ان يعرض قوته على الناس . كنا نجتذب الكناسين والحمالين والمجرمين من نشالين وسواهم الى صفوفنا بوعود معسولة نبذلها لهم ؛ كنا غنيهم بالقصور والأنسات الحور ، ونجحنا في ذلك أيما نجاح . . وأقام جماعة من اهالي الكرادة حفلة تأبينية لشهداء الوثبة ، وقد دعيت للمساهمة في تلك الحفلة . لم يكونوا ليعرفوا اني شيوعي ، وكذلك شأن محمد شرارة الذي دعي اليها دون ان يعلم الداعون انه شيوعي . ان من يقرأ قصيدي في تلك الحفلة وخطاب محمد شرارة فيها يلحظ الخط الشعوري الشيوعي واضحاً فيها ، فقد جاء في قصيدي تلك :

(١) انظر Laqueur ص : ١٩٣ .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٥٢ .

ما زال يملأ مسمع الأحقاب ذاك الهدير من الدم المنساب
يعلو فيرتجف الطفغة وتمحي اسطورة الاحساب والانساب

ما علاقة الأحساب والأنساب بوثبة الشعب على ظالميه ؟ انها الشعبية التي يغيظها ويمزق اعصابها ان يقول العربي انه عربي ؛ اما كلمة محمد شرارة فقد كانت كلها مخصصة للهجوم على الحجاج هذا البطل الذي اراد ان يحمي الكوفة من الغزو الفارسي الشعبي . . . الخ^(١) . وليس يهنا من هذا النص تفسيرات السياب ، فتلك امور يختلف الناس حولها ، ولكننا اوردناه ليصوّر مبلغ نشاطه الحزبي في تلك الأيام ، ثم لينقل لنا كيف انه اخذ يسخر شعره لخدمة الأغراض الحزبية ، بعد ان مرّت عليه فترة من الزمن وهو يفصل فصلاً تاماً بين فنه وحزبيته .

ولم تكد الحكومة العراقية تنعم بالهدوء الذي عقب تلك العاصفة حتى واجهتها مشكلة فلسطين ؛ كانت الجامعة العربية قد قرّرت ان تقوم بخدعة كبيرة ، حين طلبت الى الجيوش العربية ان تدخل فلسطين محاربة ؛ وجازت الخدعة على الجيوش وقادتها ، اذ كانوا رغم قلة معدّاتهم وفساد أسلحتهم وضعف تدريبهم وبعد بعضهم عن مراكز التموين والامداد ، يظنون انهم يقومون بمهمة مقدّسة ، غير عارفين بالدور الخسيس الذي كان يمثل رجال السياسة العليا في كل بلد عربي . ولذلك كان دخولهم - من الناحية العملية - ترسيخاً للحدود التي رسمها مشروع التقسيم ، ثم حدثت خيانات وتنازلات - شهودها بين الاحياء كثيرون - أضافت الى اسرائيل مناطق اخرى لم يكن مشروع التقسيم (وهو مشروع اغتصاب دبر في مدى ثلاثين سنة) يمنحها لها . ومهما يكن من شيء فقد كان دور الجيش العراقي في تلك الحرب - رغم ضعف معدّاته وقلة تموينه - دوراً مشرفاً ، وكانت الحماسة بين العراقيين للقضية الفلسطينية متأججة . غير ان الحكومة العراقية حينئذ استغلت حالة الحرب لفرض القانون العسكري على البلاد ، ومن خلاله استطاعت تقييد الحريات وتحيف الحقوق المدنية ، وتحديد المجال النقدي للصحافة ، وبالجملّة شغلت الناس بالحرب واطهرت انها لبت نداء الواجب حين دعيت ، واشتغلت بسلب البلاد ما حققته في وثبة كانون .

ذلك هو موقف الحكومة ، فما هو موقف الحزب الذي كان ينتمي اليه بدر من القضية الفلسطينية ومن الحرب الفلسطينية ؟

قد عرفنا فيما مضى أن العصبة اليهودية تغلغلت في الحزب الشيوعي ، فأصبح

(١) الحرية ، العدد السابق .

يهودا صديق سكرتيراً للجنة المركزية بعد فهد ، فلما اعتقل يهودا خلفه ساسون دلال ، ومهما يكن مبلغ عطف الشيوعيين اليهود على القضية الصهيونية فإنهم لم يستطيعوا رسمياً ان يتجاوزوا في بادئ الأمر ما اعلنته روسيا ، وهو تأليف حكومة ديموقراطية في فلسطين يشترك فيها العرب واليهود ، فلما تورطت السياسة الروسية في الخطأ وحاولت منافسة امريكا واعترفت بشرعية دولة اسرائيل ، تحول الحزب الشيوعي العراقي عن موقفه تبعاً لذلك ، دون ان يكون بين الموقعين إلا فارق زمني بسيط .

في البداية وزع الحزب منشوراً على أعضائه يشرح فيه شعاره الذي ينادي بتأليف حكومة مشتركة من العرب واليهود ، يقول بدر : « وكان الجواب الذي هيأناه لنجيب به كل معترض على ذلك الشعار هو : وهل تريد ان تتألف حكومة عربية خالصة فتكون مثل حكومة نوري السعيد مطية للاستعمار ؟ وما ذنب اليهود المساكين القاطنين في فلسطين ؟ أنلقبهم في البحر ثم نؤلف حكومة عربية خالصة ؟ »^(١) فلما تغير موقف روسيا اصدر الحزب منشوراً يؤيد فيه التقسيم ، واخذت جريدة « القاعدة » تنشر المقالات العنيفة ضد الحرب الفلسطينية وتطالب بسحب الجيوش العربية من فلسطين^(٢) .

ولم يكن رجل الشارع في العراق قادراً على ان يهضم هذا التقلب في موقف الحزب الشيوعي ، ولا كان يستطيع ان يستسيغ المطالبة بسحب الجيوش العربية ؛ اذ كان يرى في الحرب - وهو يظنها حرباً حقيقية - وسيلة لاحقاق حق ودفع ظلم ؛ كانت الحرب تعبيراً عملياً عن حاسته نحو اخوة مضطهدين مطرودين - ظلماً وعدواناً - من ديارهم ، فكل صوت ضد هذا الشعور خيانة آثمة ، وانحياز الى الصهيونية ، ولهذا اصبح من السهل عليه ان يؤمن بأن الحزب الشيوعي العراقي صهيوني او مؤيد للصهيونية . وحين استغلت الدولة هذه التهمة في محاكمتها للشيوعيين كانت تستغل فكرة من السهل ان تجوز على الفرد العراقي حينئذ .

من هذا المنفذ نفسه اخذ القلق يتسرب الى نفس بدر وشرع يتحسس الانقسام في نفسه بين ولائه للحزب واخلاصه لمشاعره العفوية . هل من الممكن ان يؤمن بالتقسيم ، وهو يرى اللاجئين من ابناء امته مطرودين من ديارهم ؟ هل من السهل عليه ان يحقق ما يريده ساسون دلال (والخط الفاصل بين يهودي وصهيوني لديه خط وهمي) ويتغاضى عن سخط شعبه - سخط تلك الجماهير التي يتحدث باسمها - على الظلم الصارخ الذي يمثله ذلك الحل الجائر ؟ ان مشكلة فلسطين لم تهز كثيراً من النظم البالية في البلاد

(١) الحرية، العدد : ١٤٥٨ .

(٢) المصدر السابق .

العربية وحسب ، ولكنها ايضاً عرقلت نمو كل حزب شيوعي فيها ، وكانت روسيا مسؤولة عن ذلك الاخفاق الذي اصاب تلك الاحزاب ، لأنها شاءت في لحظة لم تحسب نتائجها البعيدة أن تقوم بمناورة سياسية^(١) .

ولنترك السياب يتحدث عن بعض اصدقاء تلك الأيام في نفسه : « لقد ظلمت ليالي عديدة اعاني السهر والعذاب - يوم ان كنت ما ازال عضواً في الحزب الشيوعي - بسبب فكرة خطرت على بالي وأبت ان تفارقني : هناك صعلوك يهودي اسمه خضوري كان يطوف في قريتنا والقرى الاخرى فيشتري النحاس العتيق والزري العتيق وما شابه ، ثم يبيعها بربح ويعتاش من ذلك . ثم (سقط) خضوري جنسيته وسافر الى اسرائيل ، وقد تبين انه كان يملك حوالي العشرة آلاف دينار ، ولم يستطع خضوري ان يأخذ ماله معه ، فتركه وسافر الى وطنه القومي . وفكرت : إن الناس جميعاً منذ القدم الى الآن يحتقرون اليهود ويصفونهم بحب المال حباً جماً ، ولكن خضوري ، هذا الصعلوك اليهودي الذي لم يكن يعرف القراءة والكتابة كما أعتقد ، والذي كان يتحمل شمس الصيف ومطر الشتاء ونباح كلاب القرى وايذاء سكانها في سبيل دربهات يربحها ، ترك حطام الدنيا كله ونزح الى اسرائيل ، في سبيل ماذا ؟ ليعيش في بلاد يشعر بأنه واحد من أهلها في كل شيء - كما يتوهم - لقد جعله اخلاصه لقوميته - لهذه القيمة الروحية - يتنازل عن امواله التي عانى ما عانى حتى جمعها ، وانا ، أنا الذي ادعي بأنني أديب شاعر ، بأنني لست من عبدة المال ، ولا المهتمين به ، وان قصيدة جيدة اكتبها احب الى نفسي من آلاف الدنانير ، لقد خنت قوميتي وتنكرت لكل القيم الروحية ، في سبيل ماذا ؟ انني امني نفسي بأن دخلي سيكون اكبر ، بأنني سأحصل على نفود اكثر ، متى جاء الشيوعيون الى الحكم . اذن فأنا أحقر من خضوري . وعذبتني هذه الفكرة ؛ لقد حاولت الفرار منها بشرب الخمر والادمان فيه ، ولكنها ظلت تطاردني الى اليوم الذي تخلصت فيه من الأفكار الشيوعية »^(٢) .

(١) بعد مدة غير قصيرة من كتابة هذه السطور نشرت مجلة الحرية البيروتية (العدد ١٤٥٤) بياناً للحزب الشيوعي العراقي (القيادة المركزية) يبين فيه اخر مواقف الحزب من القضية الفلسطينية ، وقد جاء فيه : « ان الانجرار وراء اللعبة الاستعمارية الصهيونية الرجعية الخبيثة الماكرة بتأييد التقسيم املاً في ايجاد حل سلمي يطفىء موقد التوتر مؤقتاً كان خطأ تاريخياً » ، وورد فيه ايضاً : « وقد ظل حزبنا حتى اللحظة الاخيرة ضد مشاريع التقسيم على نحو جدي قاطع ولكنه غير موقفه مع قرار هيئة الامم المتحدة في اواخر ٤٧ واستناداً الى تقديرات ومطلقات تبين ضلالها في التجربة . . . وقد اوضح الكونغرس الثاني (١٩٥٦) خطأ تبني ونشر افكار كراس « ضوء على القضية الفلسطينية » عام ٤٨ الذي كان يعطي صورة وهمية خلاصة عن حقيقة الكيان الاسرائيلي » ؛ والبيان وثيقة هامة من عدة وجهات .

(٢) المصدر السابق .

ليس من حقنا ان نشك في هذا الاعتراف الذاتي ، اذ حين يصبح الاقتناع شعورياً
يوجب وجه الخداع في المغالطات الذهنية ، فمن المغالطة الذهنية ان يعتنق المرء مذهباً
عريض المبادئ والغايات ، لا لشيء إلا لأنه يرجو عن طريقه زيادة في دخله . ذلك
تبسيط شديد ، وتهوين للقيم ، ولكن هذا لا يعني ان السياب كان كاذباً في احساسه .
ورغم هذا الصدق في الاحساس فإنه لم يخطر له الانفصال عن الحزب ، اذ ان الانفصال
ليس سهلاً كالانتفاء ، فهو يعني بلوغ الارادة لحظة حاسمة لا يحصى عنها ولا منفذ فيها
للتردد ، ولهذا فإن مثل هذا الاحساس ما يزال بحاجة الى عوامل اخرى تؤيده حتى
يستطيع صاحبه ان يبلغ تلك اللحظة : لقد كان بدر يسمع رفاقه الشيوعيين يقولون
عمّن يفصل او يفصل من الحزب الشيوعي : اين يولي ؟ وفهم بدر من هذه العبارة ان
عضو الحزب الشيوعي كالطفل الصغير لا يستطيع ان يدبر شؤونه دون امه^(١) ، ولكن
دلالة تلك العبارة تختلف عما فهمه - فيما اقدر - ، انها تعني ان العضو المنفصل سيظل
حيثما اتجه محاطاً بتاريخه الحزبي ، وسيظل مؤاخذاً لدى الحكومة بذلك التاريخ حتى ولو
اعلن براءته منه على رؤوس الاشهاد ، وذلك يعني انه - في خارج الحزب - قد اصبح
كالمثبت ، لا ارضاً قطع ولا ظهراً ابقى ، ولو بقي في داخله لظل له شرف الغاية التي
يجاهد من اجلها ، مهما يكن مفهوم تلك الغاية في نظر الآخرين ؛ ولا ريب ان بدرًا - من
بعد - وقع ضحية هذا الوضع في ظل نظام لا يغفر للمرء ماضيه ولا يعترف بشيء اسمه
« التوبة » .

على أي حال يجب ألا ننتقص من قيمة ذلك الاحساس فإنه يمثل ثلماً في مشاعر
الولاء الحزبي ، ولكن بدرًا كان ما يزال مندفعاً بحماسة المستعنة فيما يعده واجب الفتى
المثقف ضد حكومة ونظام رجعيين ، وكانت لذة المقامات الخطابية بين الجماهير ما تزال
تأسره وتملك عليه ارادته ، ولهذا ظل يشارك في المظاهرات ، وإلقاء القصائد . وفي
احدى المظاهرات التي انتهت عند المقبرة في باب المعظم (من ذلك العام) كان بدر احد
الذين صعدوا جدار المقبرة من بين الخطباء الكثرين ، ليشيروا حماسة الشعب ويحركوا فيه
روح الثورة على الاوضاع ، وكان بين الخطباء « فتاة جميلة بيضاء مربربة في الخامسة
عشرة من عمرها او أزيد قليلاً » فقد القت في الجماهير قصيدة حماسية ، ولكنها القت في
نفس بدر جذوة اشتهاه ، تلك هي الرفيقة مادلين اليهودية التي سيكون لها في حياة بدر
قصة عارضة نرونها في حينها^(٢) .

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٥٢ .

تلك صورة من نشاط بدر العملي والفني (عام ١٩٤٨) في خارج دار المعلمين ، ولكن الصورة لا تكتمل إلا اذا عرضنا الى الجانب الآخر من سيرته في تلك السنة الدراسية الأخيرة .

كان قد ارتاح فنياً الى شيء من الشهرة حين استطاع ان يطبع ديوانه « ازهار ذابلة » بمصر ، حمله اخوانه البصريون الى مطبعة الكرنك في القاهرة ، وانفق عليه من المال القليل الذي كان يرسله اليه اهله ، وكتب مقدمته الاستاذ الصحفي رفائيل بطي ، وفي هذه المقدمة كلمات تركت اثراً عميقاً في الوجهة الشعرية التي اختارها السياب من بعد ، ولعل فيها من قوة التوجيه ما يسوغ ان نقبس قوله فيها : « تجد الشاعر الطليق يحاول جديداً في احدى قصائده ، فيأتي بالوزن المختلف وينوع في القافية محاكياً الشعر الافرنجي فعسى ان يعن في جرائته في هذا المسلك المحدد لعله يوفق الى اثر في شعر اليوم ، فالشكوى صارخة على ان الشعر العربي قد احتفظ بجموده في الطريقة مدة اطول مما كان ينتظر من النهضة الحديثة »^(١) ؛ وكان ظهور « أزهار ذابلة » في مطلع العام الدراسي الاخير بدار المعلمين ، فتلقته الصحف بشيء من التقريظ ، ارتاح له الشاعر ، واخذ يتردد على مقهى « حسن العجمي » حيث يجلس الاستاذ الجواهري وغيره من كبار الادباء والكتاب^(٢) . وفي هذه الفترة توثقت سلته بالجواهري ، وظل بدر يُكنُّ له شيئاً كثيراً من التقدير والاحترام ، دون ان يتغير فيه رأيه كثيراً من بعد - وان لم يتأثر بطريقته

(١) الميزة : ١٠ - ١١ .

(٢) المصدر السابق : ١١ .

الشعرية تأثراً عميقاً ؛ وكان الجواهري من اقطاب حركة انصار السلام ، التي سيكون لبدر فيها دور ايضاً ، سيجيء الحديث عنه في موضعه . وزادته الشهرة في المحافل العامة راحة نفسية ، ولكنها لم تلهمه عن شؤون العواطف ، ولا أغنى ضجيج اهتاف في اذنيه عن حاجة النفس بين جوانحه . فقد افتتح العام الدراسي باللهفة الى المنتظرة (السراء ذات الغلالة الزرقاء) وبالألحاح على الليالي ان تقرب موعد الهوى ، فلم يعد الريف مشوى جيلاً ، لأن الغرام فيه مفقود^(١) :

ايها الريف ما دعت المقاما في مغانيك لو وجدت الغراما
انما جنة الهوى حيث حوا ء وان كانت الجحيم اضطراما

وهو يخشى ان يفاجئه الموت قبل ان يتحقق له الحب ، وهل من عجيب ان يعيد في القصيدة صورة الحلم الذي قصه قبل عام على صديقه خالد :

قد سئمت الربى مللت الضفافا احسب الموج او اعد الخرافا
مثلما عد انجم الليل عراف فانبت بموته العرافا
ايها الشاطئان اوهى جليد الموت كفي فأرخت المجدافا
وكأنني ارى بعيني غورا قائماً احتني دجاء ارتجافا
أهبط الموج سلماً بارد الألوان حتى أعانق الاصدافا
يا لمشواي اعظما قفضضتهن الاعاصير والعباب اجترافا
حيث لا نادب سوى اللج زخارا على اضلعي يعيد اهتافا

إلا انه في هذا الحلم يموت غرقا ، ويكون قبره قاع البحر حيث يعانق الاصداف ، ويعب الموج فوق مثواه نادباً .

وهناك شبح آخر يؤرقه قبل ان تلوح المنتظرة ، وذلك هو شبح الخيانة - تلك السمة التي واكبت حب المرأة في العصور ؛ ها هو الفرد دي موسيه وجورج صاند في البندقية وهي تقسم له بالحفاظ على العهد ، فأين ذهب قسمها ؟ حذار ان تنخدع بعهد امرأة !! ولكن من هو الذي يحذره من ذلك : انها عيون تطل عليه من الثرى ، أبعد ذلك يخفي على القارئ سر تمزق هذا الفتى ؟ وهذا ايضاً فتى آخر ينقل الخطى على الرمل ليلقى ليلاه ، ولكن اين ليلاه ؟ ومن الكلمات التي تحمل صورة النبوءة ان يقول الشاعر في تلك السن :

(١) اساطير : ٥٢ .

نقلتها على الثرى ارجل حيرى طواهن داؤهن الزمين

غير ان صورة السائر الواقف الذي تعجز رجلاه عن النقلة ستواجهنا كثيراً في هذه المرحلة .

بهذه القصيدة استقبل عامه الدراسي الأخير في دار المعلمين ، وهي تصور مدى تمزقه بين اللهفة الى الحب والقرف من الموت . وبعد اقل من شهر على تاريخ هذه القصيدة ، خيل اليه انه وجد المنتظرة في صورة فتاة ذات شعر مسترسل ، وهم ان يهتف : هذه هي^(١) :

اهم ان اهتف لولا خطى	عابرة في الخاطر المجهد
اطياف حسناواتي استيقظت	هاتفة : يا ذكريات اشهدي
ما نال منا غير اسمائنا	تسخر من آماله الشرد
مكتوبة بالنار في شعره	كالصورة الخرساء في معبد

ثم رأى عينين زرقاوين فاشتبهى ان تكون هذه الزرقاء هي التي تضيء ايامه وتقهر « اشباح الشتاء » فتفر هاربة .

ان رسم صورة كاملة لهذه المنتظرة التي كانت تداعب احلامه ليس سهلاً ، ولكنه حين اخذ يتأمل الواقع وجدها سمراء ذات غلالة زرقاء وعينين زرقاوين وشعر اسود مسترسل (صورة لا تخلو من غرابة وربما كانت صورتين مجموعتين معاً) ولا بد ان يكون فيها شبه من الحب الأول ، لأنه كلما حاول الوقوع في حب جديد ، استيقظت ذكرياته فوقفت حائلاً دون ذلك ، وتذكر الاخفاق المتوالي فارتجفت اوصاله بقشعريرة باردة . وهذه المنتظرة لا بد ان تكون هي نهاية المطاف ، لا بد ان تكون زوجة لأن الحب لا معنى له اذا لم ينته بالزواج^(٢) :

المهوى بيت عاشقين اطمأنا لا سؤال أأنت قبلت فاهها
يشرف الحب جامعا بين زوجين بصفو الحياة او في شقاها
ينسجان الزمان من قبله سكرى بكن الغد المرجى صداها

ولهذا اصبح لقاء المنتظرة يعني تحقيق الحلم الأكبر وهو بيت على ربوة (وليكن كوخاً) يشرف على النهر ، وتحيط به من هنا وهناك اشجار النخيل الظليلة . ولم يكن

(١) عبير (اساطير : ٤٨) وتاريخها ١٠/١٢/١٩٤٧ .

(٢) اساطير : ٥٦ .

استشرفه الى هذه المنتظرة ناجماً عن اخفاقه المتوالي في الحب وحسب ، فلو اقتصر الأمر على ذلك الاخفاق فإنه ربما ادى الى ثورته على المرأة ورغبته في التشفي والانتقام ، وانما كان العامل الأقوى الذي طوّح بآماله الى مسافة بعيدة ، أعني نقلها الى صورة مثالية ، هو تجربته الواقعية في دنيا الاجساد ، ذلك ان بديراً بعد عودته الى دار المعلمين اثر حادثة فصله لم يعد يقنعه ان يحلم بدفء الجسد، ويتخيل للذة القبلات ، بل اصبحت رجلاه جريئتين على تخطي الحاجز العذري الى حيث يشتري اللذة بدراهم معدودات ، وقد منحته الحانات والمواخير شعوراً بالراحة من عبء الفورات وحالات الكبت ، وعززت شعوره بالاستقلال الذاتي واطمأنته من التردد والحجل اللذين كانا يقعدان به عن مواجهة اية فتاة بحقيقة ما في نفسه . ولكن هذه التجربة الجديدة كانت في كل مرة تنتهي به الى اشمئزاز لا بد منه ، وثار الريفي المستكن في اهابه على هذا الانحدار في المجاري الدنيا من حياة المدينة . أيمكن ان تكون هذه هي الحياة الصحيحة للعلاقة بين المرأة والرجل ؟ كلا ؛ بل لا بد من حياة ينظمها الحب وتسيطر فيها الالفه لا « الأجر » المدفوع ؛ واذا كانت هذه التجربة قد اعجزت بديراً عن ان يحب امرأة معينة فإنها شحذت لديه الاحساس بحاجته الى المحتجة خلف استار الغيب^(١) . ولم يستطع انتماؤه وهتافه بالحرية والرجاء في المستقبل وایمانه بأن « المنتظرة » كالصباح ، لا بد من ان ينبج - بل هو قد انبلج حقاً - لم تستطع هذه جميعاً ان تطرد صورة الموت من نفسه ، ولما مات خاله بدء السل في حدود هذه الفترة تصور انه هو الذي مات بالداء نفسه ، حين كتب قصيدة : « رثة تمزق »^(٢) :

الداء يثلج راحتيّ ويطفئ الغد في خيالي
ويشل انفاسي ويطلقها كأنفاس الذبال
تهتز في رثنين يرقص فيهما شبح الزوال
مشدودتين الى ظلام القبر بالدم والسعال
واحسرتنا ، أكذا أموت كما يحف ندى الصباح
ما كاد يلمع بين افواف الزنابق والاقاحي

(١) يفهم من كلام الاستاذ العبطة (ص : ٧٥) ان بديراً كان يرتاد دور البغاء في وقت مبكر ، ولكن الحكم الذي اوردته هنا مبني على تطوره الفني ، فإن كانت تجربته في شؤون الجسد قد تمت قبل ذلك فإنه كان يتلمس اخفاها بحجاب صفيق من المثالية .

(٢) اساطير : ٤٣ .

فتضرع انفس الربيع تهز افياء الدوالي
حتى تلاشى في الهواء كأنه خفق الجناح

ولكنه لا يريد ان يموت ؛ كان من قبل يتمنى الموت ، كان يقول له : خذني بين
ذراعيك ، يوم كان الهوى وهماً يعذبه الحنين الى لقائه ، اما اليوم ، حين برزت السمراء
كنجم تألق في مسائه ، فليبتعد الموت عنه لينعم بحبها :

يا موت يا رب المخاوف والدياميس الضريره
اليوم تأتي ؟ من دعاك ؟ ومن أرادك ان تزوره
انا ما دعوتك ايها القاسي فتحرمني هواها
دعني اعيش على ابتسامتها ، وان كانت قصيره

كان في مطلع العام (١٩٤٨) قد لقي المنتظرة ، وقرأت - او تخيل انها قرأت -
قصيدته « أهواء » التي سرد فيها تجاربه الأولى في الحب ، فكتبت اليه - او تخيل انها كتبت
اليه - تقول : « وما انا ذا القاك بعد بحث طويل (كانت هي ايضاً تبحث عن المنتظر)
ولكنني واحسراته لقيتك بعد فوات الاوان ، لقد احببت كثيراً من النساء حتى سئمت
الحب ، ووزعت قلبك بينهن ، وسقيت التراب بالخمرة التي كانت في كأسك ولم تدخر لي
منها قليلاً »^(١) . فذهب يؤكد لها انه نسي الماضي كله وليس في حياته سوى الحاضر :

وكان انتظارا لهذا الهوى	جلوسي على الشاطئ المقفر
وارسال طرفي يجوب العباب	ويرتدّ عن افقه الاسمر
الى ان اهل الشراع الضحوك	وقالت لك الامنيات انظري

ولكن هذا الحب كان كالقنبلة الموقوتة بين القلبين ، فهو مرهون بزمان ، وهو اذا
تفجر هلك وأهلك ما حوله . ولهذا كان كل منها يحس ان هذا الحب يحمل في ذاته
عناصر دماره ؛ أما هي فلم يكده يمضي اسبوع على اعلانه فرحة اللقاء حتى طالعت
بقولها : انه لا جدوى في هذا الحب ما دام خيطه القصير سينتهي بفراق وشيك ، وكانت
وهي تتحدث اليه بذلك يرتجف الحزن في عينيها ويضطرب اليأس في شفيتها ، وقد
سرت البرودة في يديها ، وشجبت الظلال فوق جيبيها^(٢) :

ثم اثنتيت مهيضة الجلد تتهدين وتعصرين يدي

(١) اساطير : ١٨ وتاريخ القصيدة ٤٨/٢/١٦ .

(٢) قصيدة « لن نفرق » في اساطير : ٢١ وتاريخها ٤٨/٢/٢١ .

وترددين وأنت ذاهلة : « اني اخاف عليك حزن غد »
فتكاد تنتثر النجوم أسي في جوهن كذائب البرد
لا تتركي لا تتركي لغدي تعكير يومي ، ما يكون غدي ؟
واذا ابتسمت اليوم من فرح فلتعيسن ملامح الأبد
ما كان عمري قبل موعدنا إلا السنين تدب في جسد

وأما هو : فإنه كان يتمنى دوام هذا الحب ويخشاه في آن معاً ، وحين كان يستبد به
حنين العودة الى الريف ، كان يهتف بالخشية التي تحبب اليه الفرار من اسار ذلك
الحب^(١) :

سوف امضي . . اسمع الريح تناديني بعيدا
.

سوف امضي فهي ما زالت هناك
في انتظاري
.

سوف امضي ، حو لي عينيك لا ترني اليا
ان سحرا فيهما يأبى على رجلي مسيرا
ان سرا فيهما يستوقف القلب الكسيرا
.

اتركيني ، ها هو الفجر تبدى ، ورفاقي
في انتظاري .

وكان التباين في الدين من أقوى العوامل التي تجعل ذلك الحب ينحدر نحو يأس ،
ولهذا يضطرب هذا الشريط - على قصره - بشتى المواجد والانفعالات ، فهو اذا استسلم
للواقع ادرك ان حظه مما يعاينه سراب^(٢) :

سنمضي ويبقى السراب
وظل الشفاه الظماء
يوم خلف النقاب
وتعشي الظلال البطاء

(١) « سوف امضي » في اساطير : ٩ وتاريخها ٤٨/٢/٣٠ .

(٢) اساطير : ٢٤ (وتاريخها ٤٨/٣/٢٧) .

على وقع اقدمك العاريه
الى ظلمة الهاويه
وننسى على قمة السلم
هوانا فلا تحلمي
بأنا نعود

واذا اخبرته ان هذا آخر لقاء لهما ، لأن اهلها يمنعونها من لقائه اشتد به الذهول
حتى ليعجز عن ان يحدّثها حديثاً مستويّاً لا يداخله التعبير الممزق المتردد ؛ انها التي
انتظرها طويلاً وفقدتها ليس شيئاً يسيراً يستقبله بصبر رواقى ، لأنه يعني تحطيم الحلم
الكبير ، حلم الشباب^(١) :

حدثني ، حدثني عن ذلك الكوخ وراء النخيل بين الروابي
حلم ايامه الطوال الكثيبات فلا تحرميه حلم الشباب
اوهميه بأنه سوف يلتقك على النهر تحت ستر الضباب
واضيئي الشموع في ذلك الكوخ وان كان كله من سراب

ورغم ادراكه بأن اللقاء محال بعد ذلك ، فإنه يناديها « اتبعيني » ؛ وقد تركت له
من الذكريات الساخرة قولها له : « سأهواك حتى تحف الادمع في عيني وتنهار اضلعي
الواهيّة » ، ولكن ذلك حديث الأمس ، اذ ان الهوى ما كاد يبرعم حتى دب الملal الى
قلبها - او كذلك خيل اليه - ولذلك فهو يسخر من قولها « أهواك »^(٢) . . . :

دب الملal الى فؤادك مثل اوراق الخريف
أهواك ! ماذا تهمسين ؟ أتلّك حشرة الحفيف
في دوحة صفراء يقلق ظلها روح الشتاء !!
لا تنظري ! في مقلتيك سحابتان من الجليد

ثم هو يسخر مرة اخرى من هذا الذي قالته ، في قصيدته « نهاية »^(٣) :

اضئي لغيري فكل الدروب سواء على المقلة الشارده
سامضي الى مجهل

(١) اساطير : ٣٨ - ٣٩ .

(٢) اساطير : ٥٨ (تاريخ ٤٨/٥/٣) .

(٣) اساطير : ٥٩ (تاريخ ٤٨/٥/٢٦) .

ثم يأخذ في تقطيع جملتها بنغمة تقطر بالآلم والسخرية معا :

سأهواك حتى . . . نداء بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه ، في ظلمة ، في مكان ،
وظل الصدى في خيالي بعيد
سأهواك حتى سأهوا - نواح
كما أعولت في الظلام الرياح
سأهواك حتى . . . س . . . يا للصدى
أصيخي الى الساعة النائية
سأهواك حتى . . . بقايا رنين
تحذين حتى الغدا ؟!
سأهواك . . . ما اكذب العاشقين
سأهوا . . . نعم تصدقين !!!!

وفي هذه القصيدة يتدحرج من قمة السلم الذي ارتقى درجاته نحو الأمل والحب الى الهوة المريحة . . الى الموت . لقد ابتلع النهر الفتى (النهر هذه المرة لا البحر) وأخذ ابوه يجري هنا وهناك يسأل عنه المياه ، ويصرخ في وجه النهر داعياً فتاه . . . وفي يده مصباح يرتعش ورعشاته ترسم هاتين الكلمتين : « محال يراه » ، وفي اثناء هذا البحث المتنازع أطلت من الماء صورتها تقول للوالد المفجوع . . . « لا لن تراه » ؛ هكذا يضطرب هذا الشريط اضطراباً شبيهاً بذبذبة المصباح المرتعش ، وكأنّ الشاعر ما وجد المنتظرة إلا ليفقدها ، فلو حاسبناه بحسب تسلسل قصائده لوجدنا ان حلاوة الوجدان لم تدم إلا اياماً ، ثم كانت آلام الفقد هي التي ترسم حروف هذا الشعر باللهيب والانفاس المحترقة ، ثم خلق الفقد معنى الملال بل معنى التغير والتقلت والخيانة والانطلاق الى حبيب آخر .

وحين حمل الورقة التي جاهد في سبيل الحصول عليها خمس سنوات عائداً الى قريته ، كان يحمل معها اشلاء نفس متهاوية ، لا غذاء لها إلا الحسرة على ما كان ؛ ليس الريف هو ذلك الريف الذي احبه ، انما هو خواء مقفر وخريف اصفر ، يستيقظ الموق فيه ليلاً يتساءلون متى النشور ؟ والردى يصيح في ضلوعه ليسمع التراب الذي كان « امه » ذات يوم ، ويقول لها^(١) :

(١) اساطير : ٦٨ .

غدا

سوف يأتي فلا تقلقي بالنعيب
عالم الموت حيث السكون الرهيب
وإذا سمع اغنية في المقهى ثار به الوجد وتساءل^(١) :
لم يسقط ظل القدر
بين القلبين ؟ لم انتزع الزمن القاسي
من بين يدي وأنفاسي
يمناك ؟ وكيف تركتك تبتعدين ، كما
تتلاشى الغنوة في سمعي ، نغماً نغماً !

وبهذه النفس الممزقة غادر الريف الجنوبي حين عين مدرساً في مدرسة الرمادي
الثانوية ، وتلك قصة اخرى ، لم يمن حينها بعد .

تلك هي قصة هذا الحب كما يرويه الشعر ، أما حظها من الواقعية فأمر مخوف
بعلامات استفهام ، ولكن مهما يكن حظها من الخيال ، فإنها كانت - بعد الهوى الاول -
أعمق العلاقات اثراً في نفس بدر ، في حالي الرجاء واليأس على التوالي ، ولهذا خلّدها
في ديوان كامل هو ديوان « اساطير » وكانت آخر علاقة عاطفية قوية في حياته قبل
الزواج .

وحين استيقظت ذكريات بدر بعد اعوام - وهو في الصحوة التي تسبق الموت -
كانت « الشاعرة » هي الاخيرة - قبل الزوجة - في سلسلة اللواتي احبهن^(٢) :

وتلك ؟ وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها
شربت الشعر من احداقها ونعست في افياء
تنشرها قصائدها عليّ ، فكل ماضيها
وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يوم فوقه القمر
وتنفس في حما الطير رش نعاسها المطر
فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالاصداء ناعسة
تؤج النور مرتعشا قوادمها ، وتحقق في خوافيها
ظلال الليل . اين أصيلنا الصيفي في جيكور

(١) اساطير : ٧١ .

(٢) شنائيل : ٦١ - ٦٢ .

وسار بنا يوسوس زورق في مائه البلور
وأقرأ وهي تصغي والربى والنخل والاعناب تحلم في دواليها
تفرقت الدروب بنا تسير لغير ما رجع
وغيبها ظلام السجن تؤنس ليلها شمع
فتذكرني وتبكي ، غير اني لست ابكيها
كفرت بأمة الصحراء . . .

ويذكرها في قصيدة اخرى - وهو مريض بلندن - فيقول^(١) :

ذكرت الطلعة السمرء
ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد
تنز به صحارى للفراق تسوطها الأنواء
ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سياره
ليؤذن بالوداع ؛ ذكرت لذع الدمع في خدي
ورعشة خافقي وانين روحي يملأ الحاره
بأصداء المقابر ، والدجى ثلج وامطار

وهنا وهناك تتناثر في هذه القصائد الأولى والاخيرة حقائق واقعية كبعض الصفات الحسية من طلعة سمرء وشعر اسود مسترسل ، وزيارة قامت بها « الشاعرة » الى قرية السياب وركبت وياه في زورق ، ولهذا كانت صورة الشراع في ديوان « اساطير » هي احب الصور الى نفسه . ولا ريب في ان بدرأ صادق حين يقول : « وأقرأ وهي تصغي » ، صادق فيما يذكره عن حديث السجن ، ومن قبل ذلك كان يحدد عنصراً واقعياً هاماً حين قال في ديوان « اساطير » : « وقف اختلافهما في الدين حائلاً بينهما وبين السعادة » ؛ على انه بالغ حد السذاجة - وهو يحاول ان يؤكد واقعية ذلك الحب - في مقدمة الديوان : « وهناك شيء من الغموض في بعض القصائد ولكنني لست شاعراً رمزياً ، وقد كنت مدفوعاً الى ان أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف وذلك لأنني كنت متكئاً لا اريد ان يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدى له ، فقد كانت « موحية » هذا الديوان تغضب اشد الغضب اذا ذكرت شيئاً عن قبلاتنا ومواعيدنا ، وكثيراً ما مزقت بعض القصائد التي كانت تشير الى شيء تأبى هي ان يعرفه الناس ، وقصيدة « اساطير » تكشف عن « العقدة » في هذا الحب ولكنها توحشت

(١) منزل الاقنان : ٧١ .

ببعض الغموض الذي تزيله المقدمة الثرية لهذه القصيدة^(١) . وكذلك الحال في قصيدة « اللقاء الأخير » ولولا انها خانت هذا الذي كانت تسميه « النبي الوديع » لظلت هاتان القصيدتان غامضتين دون مقدمة يفهم منها القارئ ما اقصد^(٢) .

وان من السذاجة التي تشبه سذاجة بدر ان نتساءل عن مدى صدق تلك العلاقة ، فالقلوب كوى مغلقة مظلمة حافلة بالاسرار مفعمة بالعجائب ، ولكن بعض الناس يعتقدون ان الهوى يعمي ويصم ، وانهم من موقف الخلي يستطيعون ان يروا ما لا يراه الشجي ، (وويل للثاني من الأول) اذ لا تنسدل فوق ابصارهم غشاوة من شهوة او هوى ؛ ولهذا زجر خالد صديقه - كما المحنا من قبل - لعله يرعوي عن الاسترسال في هواه ذات مرة لأنه يرى فيه مخايل كاذبة ؛ وقال مصطفى وهو يتشبث جاهدأ بأهداب الموضوعية ليكون عادلاً في حكمه عند الحديث عن حب بدر للشاعرة : « عاش اخي في قرية تنظر الى المرأة نظرة محافظة ، ولما هبط بغداد ، لعله - اقول لعله - ظن الابتسامة تعني حباً . . . انني لا ادعي العلم بالمغيبات وأسرار الصدور ، ولكن شواهد الحال كانت تقنعني انها تجامله او ان شئت فقل : تعطف عليه » .

وقبل ان ينسدل الستار على هذه القصة كانت تجربة لقاء المنتظرة - ثم فقدها في سرعة - سبب خروج المرأة من بعد - عن طريق الحب قصيراً كان مداه ام طويلاً - بل انه اصبح كلما خفق قلبه لطلعة جديدة هرب من بوادر الحب الى فكرته الجميلة عن منتظرة تملاً الكوخ عند الروابي سعادة وهناء ، واحياناً كان يتوهم ان هذه هي المنشودة ثم لا يلبث ان يدرك انها ليست هي التي ينشدها . وقد لخص بدر هذا الصراع الطويل بينه وبين احلامه بصراحة تامة فقال : « وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة وكان حلمي في الحياة ان يكون لي بيت اجد فيه الراحة والطمأنينة ، وكنت اشعر انني لن اعيش طويلاً . . . »^(٣) . ولكن الذي لم يقله بدر هنا هو أن هذا البحث عن المنشودة كان يحمل في ذاته عوامل الهرب منها ولهذا كان يسرع الى تكذيب رائد قلبه أو يتعلل بتهمة التقلب والخيانة ، وهو مشدود الى وجه « الأم » الذي يطل عليه متوعداً من تحت الثرى .

(١) يعني اشارته الى الاختلاف في الدين .

(٢) اساطير : ٧ .

(٣) اساطير : ٨ .

المُعَلِّمُ المِفْصُول

بعد خمس سنوات دراسية نال بدر شهادة ب. ع. في اللغة الانجليزية والأدب الإنجليزي من دار المعلمين العالية (لا تنس لفظة « العالية » فإننا سنحتاج اليها في المستقبل) ، ويلخص بدر حصيلة ما درسه في القسم الانجليزي بقوله : « فدرست شيكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين وفي سنتي الاخيرتين في دار المعلمين العالية تعرفت - لأول مرة - بالشاعر الانجليزي ت. س. اليوت ، وكان اعجابي بالشاعر الانجليزي جون كيتس لا يقل عن اعجابي باليوت »^(١) .

لم أطلع على برنامج القسم الانجليزي في دار المعلمين العالية ، وعن عمد فعلت ذلك ، لقلة احتفالي بما تمثله البرامج المكتوبة من فكرة احصائية ، فبين الجانب النظري والجانب العملي منها كثيراً ما يتسع البون . خذ عام الوثبة مثلاً ، وقل لي كم استطاع الطلاب ان يستوعبوا عملياً من البرنامج المكتوب ؟ هذا شيء ؛ وثمة شيء آخر ، هو تفاوت الطلاب انفسهم في القدرة على الاستيعاب ؛ ولا ريب في ان بدرأ كان ذا احساس خاص نحو الأدب الجميل ، ولذلك كانت قابليته لهضم ما يدرس او لحفز التطلع الى مزيد قابلية متفتحة ايجابية ، ولكن ألا يحق للمرء ان يتساءل كم كان نشاطه الحزبي يستغرق من وقته ، وكم من الوقت كان يتبقى لديه لاشباع نهمة الى الادب ؛ ثم لا بد ان يكون المستوى الذي يبلغه المتخصص في الأدب الانجليزي محدوداً بما تستطيع ان تيسره له دار المعلمين العالية حينئذ ولذلك يستطيع القارئ ان يسأل نفسه : ما معنى

(١) اضاء : ١٩ .

« درست شيكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين ثم الرومانتيكيين » ؟ كم درس من شيكسبير ، وماذا عرف من ملتون ، وما مدى المامه بالفكتوريين ولم تحييء « ثم الرومانتيكيين » هكذا ضاربة وجه التاريخ الزمني بقوة ؟ وليست هذه الاسئلة للتشكيك في معرفة بدر واطلاعه ، ولكن ثقافة الشاعر امر هام في تحديد المؤثرات التي تلقاها ؛ ولو كنا نملك ان نحدد كل قصيدة قرأها ، وكل كتاب درسه ، لافادنا هذا كثيراً في استبانة جوانب كثيرة من شعره ، إلا اننا رغم ذلك سنشير الى هذه المؤثرات حيث نجدها ، حين نستطيع الكشف عنها ، ويكفيها في هذا المقام ان نقول ان دراسته للأدب الانجليزي - على تبثر اجزاؤها وسرعتها وضعف مستواها - قد فتحت له نافذة يتطلع منها الى غير الأدب العربي ، اعني الى الأدب الانجليزي والآداب الاخرى المترجمة الى الانجليزية .

وكفلت له شهادته وظيفة معلم للغة الانجليزية ، فعين في مدرسة الرمادي الثانوية فانتقل الى الرمادي وسكن في « احسن فندق بالبلدة »^(١) . وبدأ نشاطه التدريسي (١٩٤٨ - ١٩٤٩) ، ويقول بعض العارفين انه « كان له تأثيره الفعال على الطلاب لأنه كان يتحسس قضاياهم وكانوا هم يأسون اليه وينصرفون بعد الصف الى سماع شعره »^(٢) . اما هو فيقول شيئاً آخر : « كان المفروض اني مدرس للغة الانجليزية ولكن الحق اني كنت اقضي اكثر من نصف مدة الدرس في التحدث الى الطلاب عن الشيوعية . . . ورحت اشرح لهم مبادئ المادية الديالكتيكية وسواها من الافكار الشيوعية ، وكانت جميلة جذابة ، فالشيوعية كما شرحتها للتلاميذ ليست الذبح والحرق والنهب والقتل . . . الخ »^(٣) . واذا لم يكن بين القولين من تناقض فإنها يتفقان في شيء من التعميم ، فإذا عرفنا ان الفترة التي قضاها السياب في التعليم لا تتجاوز ثلاثة اشهر ونصف الشهر ، أدركنا انه لم يكد يثبت قدميه في هذا المجال حتى انتزعتا منه ، قبل ان يكون له « الاثر الفعال في الطلاب » ، وقبل ان يجد الفرصة الكافية ليتحسس قضاياهم . وأما قول السياب : « ورحت اشرح لهم مبادئ المادية الديالكتيكية وسواها من الافكار الشيوعية » ، فإنه قول موهوم . نعم ان الطلاب في تلك السن يحسنون الاصغاء والتلقي ، والانبهار بكل جديد مستطرف ، ولكن يجب ألا ينجعل القارئ من ان يسأل : ما مدى ما كان يحسنه السياب من ثقافة شيوعية ، لا المقدار الذي يكفي

(١) الحرية ، العدد : ١٤٦٦ .

(٢) اضاء : ١٤ .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٦٦ .

الطلاب وحسب ، بل القدر الذي يجب ان يعرفه مفكر - لا شخص عادي - ينتمي الى حزب ما . ان شواهد الحال المستمدة مما نثره السياب في مذكراته تدل على ان مفهوماته عامة في هذا الصدد ، كانت خليطاً مشوشاً مما يقرؤه في « القاعدة » أو في نشرات الحزب ، بل وفي الادب المضاد للاتجاه الشيوعي ، والمرؤجات العامة عما تعنيه الشيوعية ؛ وهذا يؤدي بنا الى القول بأن السياب كان مصاباً بنوع من « التنفج » اذا تحدث عن الثقافة ، أية ثقافة ، فهو اذا افتخر على بعض رفاقه العمال قال : « إنني قد قرأت معظم ما كتبه شيكسبير في لغته الأصلية » . . . « ان الأدب هو (شغلتي) وقد تخصصت بالأدب الانجليزي في دار المعلمين العالية »^(١) ، وأظن ان المتخصصين في الأدب الانجليزي من غير دار المعلمين لا يقولون انهم قرأوا « معظم » شيكسبير في لغته الأصلية ، لا لأن هذا عمل معجز ، بل لأن هذا التوفر على شيكسبير يعني « الانقطاع » لدراسته والتخصص فيه لا في الأدب الانجليزي عامة ، حتى يكون لقراءته معنى غير معنى التسلية . ومن هذا القبيل حديثه عن « مكتبته التي كانت عامرة ذات يوم بمختلف الكتب الشيوعية من أدبية وسواها »^(٢) ، وقد طلبت الى مصطفى ان يحدثني عن الجو الثقافي الذي كان يحيط ببدر في البيت ، قبل الزواج وبعده ، وإنما عمدت الى هذا ليكون حديثه اخبارياً وصفيّاً ، دون ان اذكر له شيئاً عما زعمه بدر ، فإن ذكره على هذا النحو قد يثير فيه روح النقض بعد ان حدث بين الاخوين من التباين في الرأي ما حدث - فقال : « كانت اكثر قراءاته في الشعر ، كان يكثر قراءة ت. س. اليوت ، وشيكسبير ، وكانت لديه مكتبة بسيطة . . . » ، ولست أجد سبباً للطعن في رواية مصطفى ، لأنها كانت عفوية نابعة من الاسترسال في الخبر غير مدفوعة بروح النقض او التحدي .

ولم يكن للحزب الشيوعي في الرمادي من اتباع ولذلك كان بدر وزميل له في التدريس تخرج واياه في دار المعلمين ، وطبيب غير عراقي ، هم كل من يمثل الاتجاه الشيوعي فيها حينئذ ، وسرعان ما أخذ أهل البلد يتحدثون فيما بينهم بأمر الاستاذين الشيوعيين ، والشابان غير ملقّين بالألّا لما يقال عنها ، مندفعين في سبيل اقناع الطلبة باعتناق المبدأ الذي يشران به^(٣) .

وحين رأت الحكومة ان الذكرى الاولى للوثبة (٢٧ كانون الثاني ١٩٤٩) قد

(١) جريدة الحرية ، من مقال بعنوان « اخلاق الشيوعيين » .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٦٩ .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٦٦ .

اصبحت وشيكة ، لجأت الى حيلة تتفادى بها ما قد يقوم به الطلبة من عنف او اضراب ، فأوعزت الى وزارة المعارف ان تمنح المدارس عطلة ربيعية مبكرة ، بحيث تحل الذكرى والطلاب بمنأى عن التجمهر ، وقد آب كل منهم الى بلده ؛ وهكذا كان ، فعزم بدر أمتعته عائداً الى قريته ، وبينما كان في محطة القطار سمع الناس يتهايمون بأن وزارة المعارف قد فصلته من وظيفته ، وحسب ذلك شائعة تتردد على الافواه لأنه لم يبلغ بشيء من ذلك .

وما كاد يصل القرية حتى انبأه ابوه بأن الشرطة جاءت تسأل عنه ، وربما كانت لها عودة ، فليحتط للأمر ، وليحاول الاختفاء إن قدر على ذلك ، غير انه اطمأن الى الجو الماطر ، وحسب ان الشرطة لن تتجشم البحث عنه مخترقة الأزقة القروية الموحلة ، إلا انه فوجيء بهم في اليوم التالي يطرقون عليه الباب ، وقادوه معهم الى المخفر موقوفاً ، ف قضى يوماً في احد سجون البصرة ونقل من ثم الى بغداد ، والى موقف الكرخ بالذات ، حيث وجد كثيراً من الرفاق ومن اعضاء حزب الشعب ومن اعضاء حزب الباري الكردي^(١) .

كانت الحكومة العراقية عام ١٩٤٨ قد أعادت محاكمة « فهد » ورفاقه موجهة اليهم تهمتين : اولهما أنهم ظلوا يوجهون الحركة الشيوعية من داخل السجن ، والثانية أنهم تبعاً لذلك مسؤولون عن احداث الوثبة في كانون . وفي شهر شباط (فبراير) ١٩٤٩ نفذ حكم الاعدام في كل من فهد والشبيبي وزكي نسيم ويهودا صديق ؛ وبينما كان بدر والرفاق من حزب فهد يقضون ايام التوقيف ولياليه في الاناشيد والأغاني وممارسة الالعب ومطارحة النكت ، بلغهم النبأ ذات يوم بأن قادتهم سيشنقون غداً (ولم يذكروا يهودا صديق بين من سيلحقهم الاعدام لأنه كان قد خان مبادئ الحزب في نظرهم) فسيطر عليهم الوجوم ؛ لم يلبك بدر رغم أنه حاول البكاء فاستعصت عليه الدموع ؛ كان البكاء حينئذ يعني أنه جاوز مرحلة الصدمة الى مرحلة التأمل فيها والحسرة بسببها ، وكان - وهو الشيوعي المخلص يومئذ - لا يصدق أن حكم الاعدام سينفذ حقاً ، لأن الجماهير الغاضبة لن تتخلى عن قادتها ، وانما ستهاجم السجن وتحطم أبوابه وتطلق سراح المعتقلين ، وتفوّت على الحكومة الرجعية مآربها .

وفيا هو غارق في هذا البحران الذي يمثل حماة من اليأس المتفائل سمع في احدى جهات المعتقل اصوات غناء ورقص وتصفيق ، ولما استوضح حقيقة الأمر عرف ان

(١) الحرية ، العدد : ١٤٧١ .

اعضاء حزب الشعب كانوا يعبرون بذلك عن شماتتهم بفهد ورفاقه : « كانت صفاقة منهم ما بعدها صفاقة ؛ فسبحان مغير الأحوال ، لقد اصبح قادة حزب الشعب (الانتهازيون ، الجواسيس ، العملاء ، كما كنا نسيمهم - نحن الشيوعيين - آنذاك) هم قادة حزب الرفيق الخالد فهد الذي ما زال الحزب الشيوعي العراقي يعتز به ، فصورته - مكبرة - معلقة في ادارة جريدة اتحاد الشعب . . . »^(١) .

أصيب الحزب الشيوعي بانتكاسة شديدة اثر اعدام قاداته في شباط ، وفي حزيران من نفس العام أعدم ساسون دلال ، وفيما بين التاريخين ، أخذت الدولة تعتقل كل من كشفت عنه شهادة مالك سيف ؛ وعاد بدر الى قريته بعد أن قضى في الموقف حوالى ثلاثة اشهر ، فاقداً وظيفته ، فوجد يد الحكومة قد امتدت الى قريته ايضاً ، فاعتقل عمه عبد المجيد - معتمد الحزب الشيوعي في أبي الخصيب - ثم حكم عليه بالسجن مدة خمس سنوات ، ثم سيق بدر نفسه بعد فترة قصيرة الى المجلس العرفي ببغداد ، وقد حكم عليه بالربط بكفالة شخص ضامن ، مقدارها خمسة آلاف دينار ، وكان الضامن هو والده ؛ وعاد مرة اخرى الى القرية ، ليجد ان اخاه مصطفى هو الذي يتولى القيام بأمر الحزب بدلاً من العم السجين ، ولكن دراسة مصطفى بمدرسة البصرة كانت تحتّم عليه الابتعاد عن القرية ، فلم يكن يحضر اليها إلا مرة في الاسبوع ؛ وهكذا اصبح بدر هو المنظم الفعلي للشؤون الحزبية .

تلك فترة حرجة في تاريخ الحزب الشيوعي العراقي كانت تنذر بتصدعه تماماً ، ولم تكن الروابط العقائدية والحماسة النظرية كافية للتمسك والحفاظ على تماسك الحزب ، وخاصة لمن كان مثل بدر يعمل في منطقة من الريفين البسطاء الذين لا يدركون شيئاً من المادية الديالكتيكية والصراع الطبقي وحتمية التاريخ ؛ وكانت الوطأة التي صبّتْها الدولة على الحزب لحل روابطه وتفكيك عراه قيادة على ان تخيف اولئك البسطاء وتجعلهم يفصمون علاقتهم به ، ولهذا كانت أية وسيلة تسوّغ الغاية ، والغاية في هذا المقام هي الاحتفاظ بكل عضو منتسب والحيلولة دون انفصاله ، ولم يتردد بدر نفسه في انتهاج هذه المكيافلية ، فأخذ يمزج الوعود ويبدلها دون حساب للفلاحين ، ورسم بمعاونة بعض الحزبيين الكبار خريطة لبساتين البلدة ، وعين لكل فلاح حصّة فيها ، وأخذ يدور بهذه الخريطة على الفلاحين ، فافتنعوا لسذاجتهم وطيبة قلوبهم بتلك الوعود^(٢) ؛ أقول : إن

(١) الحرية ، العدد السابق .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٧٢ .

بدرًا نفسه يعترف بأنه لم يستتكف من انتهاج هذا الأسلوب المكيافلي ، وهو مدرك تمام الإدراك انه قائم على الزيف والكذب ، مقدماً على ذلك لحراجة الظروف التي يمر بها تنظيمه الحزبي ، وفي التنظيمات الحزبية اشياء كثيرة من هذا القبيل ، حيث يُضخى ببعض القيم العقائدية تحت وطأة ظروف واقعية ، لا تقبل الانصياع لمنطق تلك القيم .

وهبط القرية ذات يوم « رفيق » من اعضاء اللجنة المركزية للحزب بنوي السفر الى ايران ، وهو يحمل مالاً وعناوين ورسائل ومنشورات حزبية ، فقام بدر مع رفيقه الآخرين باستقباله وتهيئة الوسائل الكفيلة بابلاغه آمناً الى هدفه ، يقول بدر : « وعلمته ثلاث طرق لاختفاء الرسائل الحزبية التي تكون صغيرة الحجم عادة : في قفل شظته بعد ان يخرج محتوياتها أو ان يلفها حول ثديي قلمه (ظلمته) »^(١) - ونسي بدر الطريقة الثالثة - ولكن الرجل كان قليل الخبرة هيئاً ، فلما فاجأه شرطي الحدود قدم له رشوة ضخمة - ورقة من فئة العشرة دنانير - فارتاب الشرطي في امره وقدّر ان يكون يهودياً هارباً من العراق ، فلما مثل امام التحقيقات الجنائية ، اندلثت الاعترافات من فمه طيعة غير منكبة ، وأدت فيما أدت الى اعتقال مصطفى السياب فوقع الاختيار على عبد اللطيف ناصر (الذي كان يحلوه ان يلقيه الناس لتفينوف) منظمًا للحزب في أبي الخصيب ، وربما كان الاحتقار الشديد الذي يكنه بدر للتفينوف^(٢) هذا من الاسباب القوية التي جعلته يتشكك في قيمة الانتماء الى الحزب ، ولكن الامر لم يتخذ كل هذا العمق في نفسه لأنه نأى مؤقتاً عن ما يصله بلتفينوف وتصرفاته حين وجد لنفسه عملاً في شركة نفط البصرة^(٣) .

وكان بدر في وظيفته الجديدة ينتمي الى فئة الكتبة في الشركة لا الى العمال ، وكان من السهل على سلام عادل مسؤول اللجنة المحلية في البصرة أن يعرف موضعه وان يمه بصحيفة « القاعدة » وغيرها من منشورات الحزب ، ويتخذ منه عضواً نشيطاً في العمل والحركة ، ولكن التنظيم العمالي كان بسبب قوته العددية وقدرته على ايجاد الاسباب التي تسوّغ الشكوى من سياسة الشركة أسرع الى تنفيذ اوامر الحزب بالاضراب ، ولم يكن كتاب الشركة عمالاً بالمعنى الدقيق ، ولهذا فإنهم لم يتقيدوا بتلك الدعوة ، مما اثار غضب

(١) الحرية ، العدد السابق .

(٢) يقول عنه في العدد ١٤٤١ « فلاح من ذوي قرباي سخيّف غاية السخف جاهل غاية الجهل وان كان يدعي العلم والمعرفة » .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٧٧ .

العمال ، فانها لوالا في الصباح على أحد الكُتاب وهو ذاهب الى عمله ضرباً وركلاً ، وفيما كان بدر وبعض الكتبة يقتربون من موقع الحادثة ، عرفوا الخبر ، فقرروا - من باب طلب السلامة - أن يشاركوا العمال اضرابهم . وفي ذلك اليوم اجتمع الكتبة في حديقة ام البروم ، واندفع بدر يخطب في رفاقه الكتبة ويحثهم على عدم التخلي عن اخوانهم ، في هذا الموقف ، فاستجابوا لكلمته ، واختيرت لجنة لتنفيذ الاضراب كان هو احد اعضائها . وقد استمر الاضراب مدة غير قليلة تعرض فيها العمال صابرين لضيق ذات اليد ، فرأت فئة الكتبة ان تنقذ الموقف بالوساطة بين الشركة والعمال ، وألحوا الى الشركة من طرف خفي ان العمال قد يقومون بأعمال عنيفة وربما عمدوا الى حرق المخازن والخزانات ، فوافق المسؤولون فيها على تلبية مطالب العمال ، وعدّ بدر ورفاقه هذا نصراً عظيماً اذ كانوا يعلمون أن الاضراب سائر الى الاخفاق ، وان كثيراً من العمال كانوا قد قرروا استئناف العمل لما بلغت حالكهم من سوء^(١) .

إن عمل السياب في شركة نفط البصرة ، يطوي من صفحات حياته اكثر من عام ١٩٤٩ وجانباً من العام التالي ، وليس لدي ما يعينني على القطع اليقيني بسبب عودته الى بغداد : هل فصل أو اختار العودة الى الحياة الادبية ؟ والأمر الأول اقرب الى طبيعة الاوضاع ، إذ من المستبعد ان يكون نشاطه الحزبي قد ظل خافياً على الشركة ، وهكذا وجد نفسه عاطلاً عن العمل ، فعاد الى بغداد يبحث عن الرزق والشهرة الادبية معاً . وفي عام ١٩٥٠ اصدر ديوانه الثاني « اساطير » .

(١) الحرية ، العدد : ١٤٧٧ .

أساطير

ديوان « أساطير » مقصور على نتاج السنة الأخيرة التي قضها السياب في دار المعلمين (١٩٤٧ - ١٩٤٨) ، لا يتعداها إلا الى الأشهر القليلة التي عاشها مدرّساً في الرمادي ، فهو - باستثناء ثلاث قصائد يستشرف فيها المنتظرة - يمثل اهتدائه اليها ثم فقد لها وانفعالاته التي عصفت بنفسه ، على صور مختلفة ، في اثر ذلك الفقد ؛ ولا يشذ عن ذلك الا القصيدتان الاخيرتان في الديوان ، أعني « خطاب الى يزيد » و« الى حسناء القصر » وهما دون تاريخ . ورغم ان اتجاهه العام في الديوان ما يزال يعبر عن اختلاجه في سكرة الرومنطيقية ، فإن الديوان يصلح أن يتخذ جسراً واصلاً بين طرفين ، اذ تبدو فيه الازدواجية على عدة أشكال .

وأول صور الازدواجية هو ما تفرضه الرومنطيقية من نزاع بين قوة الحب وقوة الموت ، ولهذا ما يكاد الشاعر يتحدث في قصائده عن روعة الحب او عن ألم الفقد حتى ليرتحف فرقاً من الموت الرهيب ؛ وهو بين هاتين القوتين يحاول ان يجد رجاء في الخلاص منها معاً ، ولهذا فرضت عليه هذه الازدواجية ان يستخدم صوراً مزدوجة ايضاً فإذا تحدث عن الهرب من الحب وقال « سأمضي » أحس بأنه واقف لا يستطيع حراكاً :

- اني لغيرك . . . بيد أنك سوف تبقى ، لن تسير
قدماك سمرة فها تتحركان ، ومقلتاك
لا تبصران سوى طريقي ايها العبد الأسير .
- انا سوف أمضي فاتركيني . . .
- انا سوف امضي ، فارتحت عني يداها ، والظلام

يطغى

ولكني وقفت ، وملء عينيّ الدموع .

وإذا استراح الى « النافذة المضاءة » - وهي منفذ من الرجاء للواقف المترقب -
أحس ان الظلام قد أخذ يطغى على نفسه حتى حجب عن عينيه تلك النافذة ؛ وإذا
خفق قلبه « للشرع » - وهو يرمز الى قصة المنتظرة من أولها الى آخرها - وجد هذا الشرع
« يذوب » - اي يتوارى وينطفئ رويداً :

شرع خلال التحايا يذوب

.....

وشرع يتوارى

.....

ضوء الشطآن مصباح كئيب في سفينة

واختفى في ظلمة الليل قليلاً قليلاً .

ولذلك كانت الصور الكبرى المسيطرة على قصائد الديوان هي صورة الانسان
السائر الواقف ، والشرع القادم المتوارى ، والنافذة المضاءة المظلمة ؛ وكان كل شيء
يذوب : الشرع يذوب ، والنغم يذوب ، والشتاء يذوب ، والغيمة تنحل ، والأرجل
التي تم بالمشي تذوب ، والأفق يذوب ، والمصابيح تذوب ، وهذا الدوبان يدل على
الاستحالة وعلى التلاشي معاً ، ويعود فيجمع طرفي الازدواجية الرومنطيقية في نطاق .

ومن صور الازدواج في الديوان اجتماع الشكلين القديم والحديث فيه ، فبعض
قصائده (ما عدا خطاب الى يزيد) هي من المثلثات او المربعات . . . الخ : أي تتحد
القافية فيها في دورات تتكون الدورة فيها من ثلاثة ابيات او اربعة او اكثر ؛ وبعضها
الآخر يعتمد مبدأ التفاوت في عدد التفعيلات ، ولكن الشاعر رغم اعتماده للشكل
الجديد ، قلما يغفل القافية في هذا اللون من الشعر ، بما يكسب قصائده الجديدة اتساقاً
داخلياً في النغم ، كما انه قلما يقطع معنى ويستأنف آخر في الشطر الواحد (وهو امر
سيكثر منه في المستقبل) ، ومعنى هذا ان ابتعاده عن الشكل القديم لا يزال يتم في تهيب
وحذر ، ولذلك فإنه يعوّض عدم التساوي في الأشطر بتنظيم مقصود ، من التردد
المتعمد وغيره ، فلا يحس القارئ بأن الشاعر ابتعد كثيراً عن شكل الدورة الثلاثية او
الرباعية .

وقد تحدث الشاعر في مقدمة ديوانه عن هذا اللون الجديد - حينئذ - من الشعر ،

فرداً لإقدامه عليه الى تأثره بالشعر الانجليزي الذي يعتمد « الضربة » أساساً له فقال :
« وقد رأيت ان من الامكان ان تحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة - رغم اختلاف
موسيقى الايات - وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة ، على ان يختلف عدد
التفاعيل من بيت الى آخر ، وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان
حباً) من ديواني الأول (أزهار ذابلة) ؛ وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند
كثير من شعرائنا الشباب ، اذكر منهم الشاعرة المبدعة الآنسة نازك الملائكة »^(١) .

وهذا الاطراء للشاعرة نازك يخفي في طياته دعوة الى تنازلها للسياب عن السبق الى
ابتداع هذا الشكل الجديد ؛ وذكر الشاعر لقصيدته (هل كان حباً) - وهي مما نظمه في
عام ١٩٤٦ أي قبل ان تشر نازك ديوانها « شظايا ورماد » سنة ١٩٤٩ - يؤكد غايته هذه
التي ظل يدافع عنها كلما اثير الحديث عن اولية هذا اللون من الشعر . ولكن هنا وهماً لا
بد من تجليته : ذلك ان للسياب قصيدة واحدة نظمها قبل عام ١٩٤٨ يزعم فيها انه
اهتدى الى شكل جديد ، ولكنها قصيدة لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقاً جزئياً
طفيفاً ، لا يوحى لأحد من الناس بالجدّة ، بينما اصدرت نازك (عام ١٩٤٩) ديواناً
يجري اكثره على هذا الشكل الجديد ، وفيه محاولات عامة لا ابتكارات وتنويعات في داخل
هذا الشكل نفسه ، وفيه مقدمة نقدية دقيقة تدل على وعي بأبعاد طريقة جديدة ، بينما
تمثل مقدمة السياب لديوانه « أساطير » (١٩٥٠) خلطاً صيبانياً وسطحية في الفهم للشعر
الانجليزي . وليست نازك اقل ثقافة واطلاعاً على الشعر الاجنبي من السياب ، فمن
الغرور ان يزعم السياب لنفسه انه هو الذي اوجد طريقة حاكاه فيها الآخرون . ومقطع
القول ان الشعراء الشباب في العراق كانوا يتململون سأمًا من الشكل القديم ، وان
السياب عثر عفواً على قالب صب فيه قصيدته « هل كان حباً » ، وان نازك وضعت
مخططاً عامداً للخروج بالقصيدة الى شكل جديد ، وان كلا منهما كان يعمل مستقلاً عن
الآخر ، متأثراً ببعض اشكال الشعر الاجنبي . وقد شاع « شظايا ورماد » اكثر من شيوع
« أساطير » ، دون ان يكون ذلك راجعاً الى ايثار الناس للجودة او الجدة ، وانما لمحض
التفاوت في القدرة على التوزيع لدى موزعي الكتب ، وهذا يعني انه كان اسرع الى
التأثير في نفوس القراء - سالباً كان ذلك الأثر او موجباً - ، وان السياب نفسه لم يكثر من
النظم على الطريقة الجديدة إلا بعد ان تعرّف الى محاولة نازك ، واتضح امام عينيه
ابعادها . بل أزيد فأقول : ان قصيدة السياب « في ليالي الخريف » انما نسجت على مثال

(١) اساطير : ٦ .

قصيدة « الأفعوان » لنازك . اما ان الشعراء من بعد اخذوا يحاكون السياب اكثر مما يحاكون نازك الملائكة ، فليس سره في الشكل وانما مرده الى المضمون ، وقد كان مضمون السياب - من بعد ديوان « أساطير » - اقرب من ديوان نازك الى ما يراد من الشعر الحديث ان يحققه . وقد أدرك السياب مؤخراً ان الحاحه على تقرير الأسبقية لابتكار هذا الشكل لا يحفل بمجد كثير اذ تقرير « الأوائل » من الأمور العسيرة ، فقال : « ومهما يكن فإن كوني انا او نازك او باكثر اول من كتب الشعر الحر او آخر من كتبه ليس بالأمر المهم ؛ وانما الأمر المهم هو ان يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه ، ولن يشفع له - ان لم يجود - انه كان اول من كتب على هذا الوزن او تلك القافية . . . ان الشعر الحر اكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر ، انه بناء فني جديد ، واتجاه واقعي جديد ، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العالية وجهود الكلاسية . كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به »^(١) .

ان ادراك السياب ان « الشعر الحر اكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر » - لا يمثل مرحلة ديوان « أساطير » لأنه ان كان الشكل الجديد قد جاء ليسحق « الميوعة الرومانتيكية » ، فإن ذلك الشكل - على جدته - لم يخدم تلك الغاية في ديوان « أساطير » ، وانما جاء ليخدم الرومانتيكية على نحو جديد ؛ على ان من الانصاف للسياب ان نقول انه من بعد حاول الانعتاق من اكثر ما يمثل هذا الديوان .

ولكن ان كان المضمون أحد مسوغات الثورة في الشكل ، فإن المضمون الجديد الذي مارسه السياب جزئياً في ديوان أساطير ، وكان الشكل الجديد ملائماً له ، معتمد على الصراع الذي يشبه المرض بين العقل الظاهر والوعي الباطن ، لا على الصراع بين الانسان والقيود التي تعيقه عن التقدم في واقع الحياة ، فهو صورة فردية للهلاس الناجم عن طغيان الاستبطان الذاتي ، وهو حديث نابع من داخل النفس ، فيه بعض من اضطراب الحديث النفسي وشيء من تشتت الهواجس ، وترديد الذكريات في لوعة مرورية . ولكن السياب لم يكثر من هذا اللون لأن طبيعة القصائد التي تتحمل التعبير به لم تتح له الاسترسال فيه .

غير ان الشاعر كان عندما نظم هذا الديوان يعيش حياة مزدوجة فهو مناضل

(١) المبطة : ٣٧ - ٣٨ .

يشارك في الكفاح من اجل غايات جماعية ، وهو منكفىء على نفسه يجتر آلام الحب المخفق ، ويتحرم بقدس ذاته ، وكان هذا الازدواج متباعد الطرفين ، فلما حاول ان يقرب بينها في ثنائية يحمي الخط الفاصل بين شطريها سقط سقوطاً واضحاً ، ولذلك كان ازدواج المضمون واضح الافتعال في هذا الديوان : فالشاعر الذي يحلم بالموت ويسمع صوت أمه تناديه يقف ليأسف على انه سيمضي ويبقى « الطغاة » - ولا معنى لذكر الطغاة هنا لأن الشق الأول وهو موت الفرد كان ناجماً عن فقدان الملاذ العاطفي ، لا عن وجود الطغيان في هذه الحياة^(١) :

سوف أمضي وما زال تحت السماء
مستبدون يستنزفون الدماء
سوف أمضي وتبقى عيون الطغاة
تستمد البريق
من جذى كل بيت حريق
والتماع الحراب
في الصحارى ومن أعين الجائعين

وفي مثل هذا الافتعال وقع الشاعر في قصيدة « الى حسناء القصر » فهو مفتون بهذه الحسنة ، مسرف في تصوير مدى هذه الفتنة ، وهذا الاحساس الكامن يجعل تهديد الحسنة بزوال مالها وقصرها ، وبثورة المضطهدين ، وإراقة الدماء في سبيل الحرية ازدواجاً مضحكاً يفضح نوعاً من الصبائية في فهم النضال ، فلو ان هذه الحسنة اشارت له بطرفها لانتهى كل الحقد على القصر وأصحابه من نفسه . والحقيقة ان الشاعر كان ما يزال يؤمن بالاتجاه الذاتي في الشعر لعجزه عن التخلي عنه ، ولهذا فهو يقول في مقدمة ديوانه : « وقبل ان اختتم هذه المقدمة لا بد من التعرض لمشكلة كثيراً ما ثار حولها الجدل ، تلك هي رسالة الفنان في المجتمع : انا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب ان يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه ، ولكنني لا أرضي ان نجعل الفنان - وخاصة الشاعر - عبداً لهذه النظرية ، والشاعر اذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها ، فلا بد من ان يعبر عن آلام المجتمع وآماله دون ان يدفعه أحد الى هذا ، كما

(١) اساطير : ٦٩ ، وقد تكون لفظة « الطغاة » اشارة مواربة الى « الاب » ، وتكون القطعة جزءاً من الشورة عليه ، وهي بهذا التفسير نفسه لا تدل على ثورة حقيقية ضد الاقطاع واصحابه .

انه من الناحية الاخرى يعبر عن آلامه وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعماق أغوارها أحاسيس الأكثرية من افراد هذا المجتمع»^(١) .

وتبقى قصيدة « خطاب الى يزيد » شاذة في هذا الديوان : شاذة بشكلها فإنها على طريقة القصيدة الكلاسيكية ، شاذة في موضوعها بالنسبة لباقي القصائد ، لأنها تتحدث عن الظلم الذي يمثله مصرع الحسين . وأنا اعتقد انها قصيدة متكلفة وأنها ايضاً لا تمثل روح السياب ، الذي كان - في بعض اللحظات - يرى في الحجاج بطلاً عربياً ، رغم ما قرأه في كتب التاريخ من اخبار (صحيحة او مكذوبة) عن عسفه ولهذا فإنه اتخذ في قصيدته طريقة التهويل بالفاجعة والتحنن على الضعاف والصغار العطاش ، دون ان توحى قصيدته بمعنى البطولة التي يمثلها الحسين في نفسه . واكبر الظن انه لم ينظم القصيدة ثم لم يدرجها في ديوان يتحدث كله عن الحب إلا ارضاء لصديقه الاستاذ علي الخاقاني الذي تفضل بطباعة الديوان ، وهذه خلة في السياب سنصادفها في غير موضع واحد ، فقد كان سريعاً الى الترضية ، حتى ليتنازل في سبيلها عن كثير مما يحرص عليه ، وتلك ناحية استغلت فيه وأسيء استغلالها في بعض الاحيان ، وأصابت بشظاياها قواعد بعض قصائده وغاياتها .

وليس من الطبيعي ان نقارن بين هذه القصيدة - وهي طريقة وحدها - وبين قصائده المبنية على الدورات ، ولكن الشاعر - على وجه الاجمال - يضيق ذرعاً بالشعر الجزل الجاري على نسق عال من البيان المشرق ، وهو قد أتقن الوحدات الدورية اتقاناً رفع درجة الانفعال عن طريق الصورة والعبارة ، واصبح في حاجة الى مزيد من التحليل اذ لا يكفي ان تكون دورات القصيدة دائماً وعاء لسكب الانفعال ، بل لا بد من نقل خلجات النفس على نحو تأملي دقيق ، وذلك هو ما اتاحه له الشكل الجديد ، فكان انتقاله الى هذا الشكل خطوة طبيعية . غير انك لا تزال تلمح بعض امارات الضعف القديم في الوحدات الدورية ، ولجوءاً الى الاضطراب ، وعدم تبلور في الصورة ، كما في قوله^(٢) :

الدرب تحرقه النوافذ والنجوم المسترّة
سكران تدفعه الظلال وتشرب الأوهام خمرة

(١) اساطير : ٨ .

(٢) اساطير : ٢٥ .

وهذه النماذج من الضعف تجعل الانحياز الى الشكل الجديد أمراً ضرورياً ، لأن هذا الشكل يغنيه عن الاضطراب ، وعن الحشوا لاستكمال النغمة الموسيقية ، وعن التبدد في الصورة المركبة ، وهو يمنحه حرية الاختيار ، فيرفض ما لا يلتئم مع السياق العفوي ، او ينبو في موضعه عن نقل التيار النفسي .

غير ان هذا كله قد يبدو حين ندرس بعض نماذج الشكل الجديد محض فرض نظري ، ذلك لأن السياب لا يزال يثقل هذا الشكل بما تتطلبه الدورة الشعرية من تنعيم كقوله :

في بقايا ناعسات من سكون
في بقايا من سكون
في سكون

ولا يزال يسترسل وراء كل طاقة من طاقات الانفعال على حدة دون ان يستطيع ضفر تلك الطاقات في سياق داخلي ينتظم حركة القصيدة ويمتد بامتدادها ، فهو مشنت مضطرب ، ويعجز عن ان ينقل اضطرابه على نحو منظم ، وهو لا يشبع من اثاره ما في الزوايا وعرضه على الناس مفقداً القصيدة قدرتها على الانحاء الكلي ، في ظمأه المتعطش الى ان يبوح ويبوح ؛ وهو ما يزال أسير عُرف شعري ، يفرض به على نفسه بسط الجو العام أولاً ، ووضع القارئ فيه ، لأنه لا يزال يحتفل بالمقدمة التي تهىء نفسية قارئه للتلقي ، وهذا قد يجوز ، بل يكون ضرورياً ، أحياناً ، ولكن إمعان السياب نفسه فيه يجعله نوعاً من « الصناعة » المتكلفة التي يترسمها الشاعر خضوعاً لنظرة اطارية تقليدية او تهيئاً من القاء الخطوط المعبرة دون مشرع تمهيدي مسطح يفترش ارض القصيدة فيبدو كالمنظر الطبيعي الواقعي من خلف صورة تعبيرية او رمزية .

وكثيراً ما يكون هذا المشرع التمهيدي تحديداً لطبيعة الزمان والمكان والحركة - خارج نفس الشاعر - مثل :

في ليالي الخريف الحزين
حين يطغى عليّ الحنين
.....

في المقهى المزدهم النائي في ذات مساء
وعيونى تنظر في تعب
في الأوجه والأيدي والأرجل واللمه

والساعة تهزأ بالصخب .

.....

الكوكب الونسان يطفئ ناره خلف الظلال

والجدول الهدار يسبره الظلام

الا وميضاً لا يزال

يطفو ويرسب مثل عين لا تنام

وعلى النقيض من ذلك استغناؤه عن مثل هذه الفواتح ، في مثل قوله ، مطلع

قصيدة :

والنف حولك ساعداي ، ومال جيدك في اشتها

كالزهرة الوسنى ...

وأوضح قصائده تمثيلاً لهذا المشروع التمهيدي قصيدته « في السوق القديم » التي أوجت بها تلك الفترة القصيرة في الرمادي ؛ فهي تنقل إلينا مزايا الشكل الجديد وعيوبه معاً - في تلك المرحلة - وتتكون القصيدة من احد عشر مقطعاً ، وينحصر الموضوع الرئيسي منها في الاربعة المقاطع الاخيرة (٨ - ١١) حيث يتحدث الشاعر عن من لقيته وتثبتت به توهمه أنها المنتظرة ، منذ عام واحد ، وأخذت تلح عليه بأنها هي الحبيبة :

أنا من تريد فأين تمضي فيم تضرب في القفار

مثل الشريد ؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار

وتنبأت له بأنه رغم هذا الحب لن يحقق حلم الشباب (بيتاً على التل البعيد) وأوضحت له انها تحبه ولكنها لغيره ، وحاول ان يتفقت منها (أنا سوف أمضي فاتركيني ... دعيني أسلك الدرب البعيد ، حتى اراها في انتظاري ... أنا سوف أمضي) . ولكنه وقف لا يستطيع حراكاً وملء عينيه الدموع .

ولا ريب في أن هذا التفت كان هرباً نفسياً طلباً للراحة من الحب ، وقوله « سوف القاهها هناك عند السراب » هو العودة الى الماضي الذي اصبح ميثوساً منه ، والضمير في « القاهها » قد يشير الى الحبيبة القديمة ، كما قد يشير الى الأم ، الى المنيّة ، او الراحة المطلقة ، وإلا فلا معنى للهرب من هذه التي طال انتظارها الى ان اشرفت ، « حتى أنت هي والضيء » . ولكن الشاعر بدلاً من ان يجعل هذه النواة الهامة محور القصيدة اورد قبلها سبعة مقاطع فتحدث عن منظر السوق العام في الليل ، وكيف انه يثر الذكريات ويشرع على « نافذة تضاء » :

وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء

ثم تحدث عن تناثر الاضواء الضئيلة التي كشفت له عن كوب يحلم بالشراب ، وعن المناديل الحيارى تحفّق كأنها تنذر بالوداع وصوت يغمغم « مات . مات . » ، وعن الشموع المعلقة في السوق ، وكيف نقلته رؤيته لها الى تلك الشموع نفسها وهي تضيء المخدع المجهول ، ثم يحدث تلك الشموع ان قلبه كان مثلها خفاقا وكان يحلم والأعوام تمر (شراع في اثر شراع) ، يحلم بالصدر والفم والعيون ، وكان ينتظر والصفيف يحتضن الشتاء ، وهو ما يزال واقفاً كالمنزل المهجور تعوي في جوانبه الريح :

كالسلم المنهار لا ترقاه في الليل الكئيب
قدم ، ولا قدم ستهبطه اذا التمع الصباح

وظل قلبه كذلك « حتى أتت هي والضياء » . ولا ريب في ان استشارة الذكريات امر طبيعي ، والسوق القديمة قادرة على ان تبعث هذه الذكريات ، إلا ان الشاعر اسرف في نثر الخطوط من حول المنظر ، دون تناسب ، فالكوب يجتلب في سلسلة الاشياء التي تهمة في الضغط على زر التذكر ، والمناديل (مناديل الوداع او مناديل الناثحات) ليست ذات قيمة كبيرة في الصورة ، وليس من تناسب بين وقفته عندها ووقفته عند الشموع ؛ وليس من ضرورة لسرد الأدوات التي تثير الحلم ، فقد طال ذلك الحلم حتى اصبحت اليقظة على الابواب ، وكادت القصيدة ان تنحطم ، وكان في مقدور الشاعر ان يستغني عن تعداد مناظر السوق وهو يمشي ، وان يوجز ويكتف في سرد تاريخ حبه المخفق ، ولكنه عاد وكأنما يتحدث مرة اخرى بالذكريات التي نثرها في قصيدة « أهواء » ذات المنزع التاريخي . ولهذا اضطر ان يوجز ويكتف - وحسناً فعل - في قصة المنتظرة المشبّهة ببقائه . ان القصيدة كما ترى ليست خفقة اثارت صورة المنتظرة ثم كان ما كان من حديث ومد وجزر بينه وبينها ، وانما هي ثلاث مراحل : منظر السوق وأدواته - منظر الشموع وحدها وصلة الشاعر به وسرده لماضييه على مسامعها - منظر اثنين يلتقيان فجأة ويفترقان كذلك رغم التثبيت اليائس . والصلة بين هذه الاجزاء الثلاثة نوع من التداخي الحر ، وهي صلة واهية ، لأنها يمكن ان تظل تثير عناصر جديدة الى ما لا نهاية . لهذا فلما الشكل الجديد يجب ألا يخذلنا بجذته عما تعانیه القصيدة من استطرادات وانتحاءات ، تجعل تماسكها مرتبطاً بأضعف الخيوط الشعرية ، وهو تلاحم الأوهام . وكل من يتمثل القصيدة من الداخل يستطيع ان يدرك ان الشاعر لم يستطع ان يحلم وهو يمدد ذكرياته كالخشب المستعرض في وسط السوق القديمة كلما رأى منظراً من مناظرها ، ولذلك كان حديثه الى الشموع يقظة ومقارنة ومقايسة (وهذا يمثل المقاطع ٥ - ٧) ففي الصلب من القصيدة (بين الرؤية التي تحاول ان تنقلب الى رؤيا على وقع

الأدوات التي تهيح الذكرى وبين الرؤيا التي تمثل الرؤية في العلاقة بينه وبين المنتظرة) وقف الشاعر يحاكم ويعارض وقد فتح عينيه منبهرًا على مدى التشابه بين قلبه وبين الشموع . وهكذا لم يكن البناء الحلمى المفضي الى الوقفة النهائية منسجم الجوانب ، وذلك كله ناجم عن ميل الشاعر للتمزق العاطفي والثرثرة التي تشبه اعترافات المريض تحت تأثير المخدر . فالشكل الجديد لم يمنح القصيدة جدة ، أي أنه لم يخلق فيها وحدة سوى وحدة السرد ، وهي وحدة تحققها القصيدة القديمة بكل يسر .

وقد تسأل نفسك لم اختار الشاعر السوق محملاً لذكرياته ، وليس في السوق ميزة تفرد بها عن سواها في اثارة الذكرى ، فالأدوات التي رآها موجودة في غير السوق ، ولكن الحق ان السوق تفرد بميزة لا تتوفر في سواها : فالمنظر ليلي ، والنور تعصره المصابيح الخزانى في شحوب ، والسوق قديمة كثية ، وهي ممتدة امام البصر ، فهي من حيث طابعها العام تثير الكآبة في النفس المغترية المستوحشة ، وهي بامتدادها وخطى العابرين فيها وغمغماتهم تمثل تيار الحياة ، والشاعر طاف فوق هذا التيار ، بين الجموع ولكنه ليس بينهم ، يرى ولا يرى ، ويسمع وكأنه لا يسمع ، وفي طفوه معنى الحركة والسكون في آن ، وهو السائر الواقف ، اليقظ الحالم . تلك حالة تهيئها السوق حقاً ، وقد كان الشاعر واقعي الاستثارة حين جعل منها مفترشاً لشعوره بالضيق والاختناق ، ولكنه لم يكن واقعي البناء حين اطال في التذكر والوقوف عند أداة اثر اداة في تلك السوق الكثية . وحسبنا هذا القدر من الوقوف عند هذه القصيدة .

وبعد ذلك كله يصلح ديوان « أساطير » ليكون معرضاً لبعض المؤثرات التي أخذت تفعل في توجيه شعر بدر ، فقد كنا لمحنا في ديوانه الأول تأثره بعلي محمود طه وإدراجه لقطعة من قصيدة انجليزية في احدى قصائده ، ولكن ديوان اساطير يدل على اتساع في التأثير ، وان كان ما يزال تأثيراً خارجياً - نوعاً من الاشارة العابرة او التضمين . فهو يعرف ان لاليوت قصيدة عنوانها « الارض اليباب (او الخراب) » .

فلتنبت الأرض الخراب على سنا النجم الحزين
صبارها . . .

ويعلق على لفظة الارض الخراب في الحاشية بقوله « عنوان قصيدة للشاعر الانجليزي الرجعي ت. س. اليوت » ، وقد وضعنا خطأ تحت كلمة « الرجعي » لأن السياب بعد سنوات سيعد اليوت اعظم شاعر حديث باللغة الانجليزية ، ولكنه يصفه بالرجعية هنا نزولاً على ما يتطلبه منه اتجاهه اليساري . ولا ريب في أنه كان قد قرأ شيئاً من اليوت ، اذ ان قوله في قصيدة « ملال » :

وأكيل بالأقداح ساعاتي

إنما هو ترجمة لقول البيوت : « قَدَرْتُ حياتي بملاعق القهوة »^(١) ، وهذه ظاهرة حقيقة بالتنبيه ، فإن السياب كان يستعبر الصور المترجمة ويدرجها في شعره ، فيخفي مكانها على القارئ في درج النغم . وهو قد قرأ قصيدة للشاعر الانجليزي Bridges يستشرف فيها السفن ويتملكه الحنين الى البحر ، وما قول السياب في قصيدة القرية الظلماء :

إني سأغفو بعد حين ، سوف احلم في البحار
هاتيك أضواء المرافئ وهي تلمع من بعيد
تلك المرافئ في انتظار
تتحرق الأضواء فيها مثل اصداء تبديد

سوى صدى لوقفه ذلك الشاعر الانجليزي وهو يحلم بالسفن والبحار .
كذلك فإن قوله في القصيدة نفسها :

والآن تفرع في المدينة ساعة البرج الوحيد

لا يمكن ان يفهم دون ان يربط بقول الفريد دي موسيه : « دعي ساعة البرج في قصر الدوج تعد عليه لياليه المسلمات واتركينا نعد القبلات على ثغرك . . . » - أقول لا يفهم قول السياب في سياقه دون هذا الربط ، لأن السياب يصور نفسه في القرية بعيداً عن المدينة ، ففرع ساعة البرج يثير في نفسه ذكريات السعادة التي صورها الفريد دي موسيه في البندقية ، ولكن سرعان ما يتذكر السياب أن جورج صائد تخلت عن صاحبها وغدرت بعهد ، ولذلك يسرع الى القول :

دعها تحب سواي تقضي في ذراعيه النهار
وتراه في الاحلام يعبس او يتحدث عن هواه

I have measured out my life with coffee spoons . (١)

فهو يرسم التناظر بينه وبين دي موسيه ، وبين صاحبه وجورج صاند من طرف خفي . وهو يعرف أيضاً « كيتس » ، ويجد في نفسه صورة منه ، لأنه كان يحس أنه سيموت مثله في سن صغيرة ويقتبس قوله في آخر قطعة كتبها^(١) :

تمنيت يا كوكب ثباتاً كهذا - أنام
على صدرها في الظلام وأفنى كما تغرب

وقد اختار السياب أسطراً متفرقة متباعدة من قصيدة كيتس ، وتدل ترجمته على أنه لم يكن دقيقاً في فهم الأصل ونقله .

(١) انظر اساطير : ٨٣ وقارنه بقول كيتس في The Golden Treasury ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

البحث عن الملحمة

فجر السَّلام

ليس في قصائد بدر التي نشرت في دواوين أية قصيدة تحمل تاريخ السنوات ١٩٤٩ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥١ ولكن على الورقة الاخيرة من ديوانه « أساطير » اعلان عن اقتراب صدور ديوان آخر عنوانه « زئير العاصفة » - ويوصف بأنه ديوان اجتماعي ، وتحت اعلان آخر عن قصيدة « حفار القبور » وانها « قصيدة طويلة شائقة ستصدر في كراس » ؛ وقد نشرت هذه القصيدة سنة ١٩٥٢ ، أما « زئير العاصفة » فلا نعرف ما حل به ولا أي قصائد يحتوي ، ولكنه - حسب الاعلان - يمثل الكفة الثانية في ميزان السياب ، فإن كان « أساطير » يصور الناحية الذاتية العاطفية في شعره فليكن « زئير العاصفة » مثلاً للناحية الاجتماعية ، وقد كان يحس في قرارة نفسه ان صدور « أساطير » عن شاعر ذي رسالة انسانية ضخمة سيقابل بشيء من الفتور في بعض المجالات ، ولذلك قال في مقدمته : « لا تزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي الانساني ستطبع في المستقبل القريب »^(١) ؛ وكل ما لدينا من قصائده في هذه الفترة قصيدتان طويلتان هما فجر السَّلام وحفار القبور ، ويشير الاستاذ محمود العبيطة الى قصيدة طويلة ثالثة بعنوان « القيامة الصغرى » نشر منها مقاطع في جرائد بغداد^(٢) ويقول انها كانت اهم القصائد وأحبها الى نفس الشاعر ، وهو يعتمد في هذا الحكم على اجابة لبدر سجلها (عام ١٩٥١) عن احب قصائده اليه فقال : « أحب شعري اليّ ملحمتي الشعرية (القيامة الصغرى) التي بقيت مبتورة لم تتم والتي أحاول جهدي إكمالها ، وأحب كذلك قصيدي (فجر السَّلام) و(مقل الطغاة) ، وعلى كل فالاجابة بصورة

(١) اساطير : ٨ .

(٢) العبيطة : ١٣ .

صحيحة عن هذا السؤال متعذرة ولكن هذه القصائد آخر ما كتبت . . . الخ»^(١) وقد كانت هذه الاجابة مرهونة بظروفها اولاً لأنها كانت تشير الى ان الشاعر قد سار في نهج جديد وان جذّة هذا النهج كانت تحجب تلك القصائد الى نفسه ، لأنها - على حد تعبيره - « آخر ما كتب » ، ثم هو يعلم حق العلم ان الذي سأله عن احب شعره اليه كان صديقاً ذا ميول يسارية ، ولذلك فإن التنويه بهذه القصائد - دون سواها - يرضي ذلك الصديق مثلاً يرضي بديراً نفسه وهو في غمرة الحماسة لتزغته اليسارية ولاثرها الموجه ، في شعره .

ولكن الشاعر - بعد سنوات - أخذ ينظر الى قصيدة « فجر السلام » بشيء من التردد ، وقد يلمس القارئ في صيغة حديثه عنها - وان كانت تقريرية - جانباً من الندم المتمزج بالسخرية ، وذلك حين يقول : « ان تلك القصيدة كانت من الشعر الشيوعي النموذجي فقد شحنتها بأفكار حركة السلم : تحدثت عن أشكال السلام في البلدان الاشتراكية والبلدان الاستعمارية والرأسمالية والبلدان المستعمرة وشبه المستعمرة . . . ولم أنس ان اتحدث عن الأم الرؤوم حصن السلام والاشتراكية فقلت :

هناك يرين السلام كأهداب طفل ينام
وحيث التقت وهي ترنو عيون الوري في وئام
برغم اللظى والحديد نمت زهرة للسلام»^(٢)

وقد نشرت قصيدة « فجر السلام » في ذلك الحين - أخذها بعض الرفاق ونشروها دون ان يذكروا اسم ناظمها ، وكان ذلك اقتراحاً من بدر نفسه^(٣) ، وقد عني المحامي عطا الشخلي بتقديمها الى القراء في كراس خاص ، ثم طبعت مرة ثانية ضمن مجموعة عنوانها « هدبل الحمام » - قام بجمعها ونشرها باقر الموسوي (دون ان يذكر تاريخ الطبعة) ؛ وصدرت هذه الطبعة الثانية بمقدمة لعل السياب هو الذي كتبها تصور غاية حركة السلام ثم تورد توضيحاً لبعض اجزاء القصيدة .

وكانت خطة القصيدة ذهنية واعية تعتمد مبدأ التقابل بين جانبي الخير والشر ، بين السلم والحرب ، بين الايجابية والسلبية : فالهول الذي تمثله الحرب يتطلب نغمة متفجرة ، شديدة الوطأة ، صحابة الجزالة ، ثم تتلوها نغمة كالاغنية الرقاقة تمثل وداعة الحياة وهناءة العيش في ظل السلام ، ولكن الشاعر لم يستطع ان يحتفظ دائماً بهذا الشكل

(١) المعلقة : ٨٨ .

(٢) جريدة الحرية من مقال بعنوان « شعاراتهم الجماهيرية » .

(٣) المصدر نفسه .

الصناعي على انسجام في التراوح بين الجانبين ، ولم يبق لديه من الانسجام سوى النقلة من وزن البسيط (الذي يمثل جلبة الحرب والدمار) الى اوزان اهدأ منه لتمثل سمات السلم في حياة بني الانسان .

ففي الدورة الاولى صور تكالب تجار الموت على ان يقطعوا يد الشعب الخيرة البناءة باثارة حرب جديدة ، وسرعان ما ترك هؤلاء التجار يجمعون حطبهم لاضرام النار ، والتفت الى حِمَى السلم الآمن او ما سَمَّاه « الأم الرؤوم » فصوّر العيون التي يغازلها الرجاء ، والعداوى وهن يحملن السلال في مواسم الحصاد ، وشيخاً قد كسر حراب الطغاة ودفنها في الجليد واستنبت بدنها ضوء الصباح الجديد ، وتأمل السلام وهو يضحك في الحقول والأغاني والمعامل والمدن الضاحيات ورأى زهرته ترف رفيفها الجميل .

وفي الدورة الثانية صوّر الحرب وقد فتحت شدقها الواسع تحاول ان تلتهم كل ما يقع في طريقها :

شَدَق يَزِيد اتساعاً كلما رفعت ستر الدجى خفقت من كوكب غربا
آلى على الارض ان يَجْتَث عاليها سفلا ويصفع من يأتي بمن ذهبها
ولا يريق دماً إلا وأضرمه ناراً وذرى رماداً منه أو لها
تسعى به الريح في الآفاق ناسجة للشمس من جذوة أو من دم حجبها

وفيما هو يصور ويلات الحرب وكيف اصبحت الارض « كالابرص المنبوذ » وتكدست فوقها الاجساد تضح قيحاً ، علق نظره بأجساد النساء الجميلات وقد انغطت ثديا كل امرأة منهن كالعجين الرخو ، فقطع الوصف ، وأخذ يتذكر ما كانت تلك المرأة تمثلها من جمال :

كم عاشق كانت امانيه ان يرتشف النور على جيدها

وبهذه الالتفاتة ، وهي تصور مبلغ حرص السياب على ما حرمه من حديث عن المرأة في مثل هذه القصيدة الغائبة ، فقد السياب ذلك التوازي الذي حققه في المقطع الأول بين هول الحرب ووداعة السلم في اتساق متعادل ، وانحاز بنظره الى جزئية صغيرة من خيارات السلم .

وفي الدورة الثالثة تحدث عن القنبلة الذرية وفعلها في تشويه الآدميين ، وحاول ان يوازي بين الهول في أثرها والتهويل التعبيري ، وسَمَّاه « ظل قابيل » :

اذا تضرم فاندك الفضاء جذى غضبى ونش الدم الفوار والعرق

وانقض من حيث تهوي الشمس غاربة ليل من القاصفات السود او شفق
جن الرضيع الذي يجبو وهب على رجليه يعدو ويلوي جسمه العنق
من فرط ما طال واسترخى وقد صهرت أعراقه الزرق ناراً فيه تحتنق

وحين اطبقت الظلمة اطباقاً أطلت من الأفق الذي يفتحه الشروق أيد تلوح
بالسلام ، وتوزع بين الناس نداء تتجمع حوله جميع رغباتهم هو نداء انصار السلام في
كل مكان . وهكذا جاءت هذه الدورة الثالثة منسجمة مع الأولى في رسم صورتي الظلام
والنور .

وبدلاً من ان يمضي الشاعر في رسم دورة جديدة ترجم فحوى النداء الى شعر ،
فقدم صورتين متناقضتين احدهما عن الأب والأم والزوجة والابن والجيران (ولكل
واحد مقطع خاص) وهم يعانون اثر القنبلة الذرية والثانية عن صورة هؤلاء جميعاً وهم
يمارسون شؤون الحياة في السلم ، - وما أبعد الفرق بين الحالين - ودعا من يستطيع رؤية
الفرق الشاسع بينها الى التوقيع على نداء انصار السلام ، لأن هذا التوقيع يوقف الدم
والدموع عن الانحدار ، وعندئذ يتجلى الشاطئ الضحّاك والقمر الطروب ، وتنفس
الأضواء ، وترفرف اجنحة حمامة السلام ، والأطفال من ورائها يرمقونها بأعين ندية
بالاخاء .

ولكن هذا كله لا يتحقق الا بالثورة على العبودية وتخطيم الاغلال ، ولهذا صوّر
الشاعر في الدورة الختامية كيف بدأ ليل الاستعباد يزول ، وثارت الأمم المستعمرة -
والشرق في طليعتها - فحطمت الاغلال ، ورفعت رؤوسها أمم كانت مثل سيزيف
مشدودة الى الصخر ، كان يخذعها تجار الحروب فيعطونها الدراهم لتقتات باليسير ،
ويتحول القوت في عروقها الى دماء تراق على مذابح الحروب ، فهؤلاء العمال بثر من
الدم سيغرق فيها الجيل المقبل وهكذا ، وتبدو هذه الفكرة طريفة ، ولكن تعبير الشاعر
القاصر عن أدائها قد جعلها كالأحجية :

وابتاع بالدرهم المجبول من دمه فيض الدم الثر فيها شر تجار
واستأجروها لصنع الموت منه لها بالزاد يبقى دما فيها لجزار
أعمارها مثل بثر للدم ابتلعت جيلاً سواها بهن ابتاعه الشاري

وهذا يعني ان نداء السلم قد عم الكون ولذلك عاد الشاعر فكرر في ختام قصيدته
تلك المقاطع التي عبر فيها عن اصالة هذا النداء وعن حمامة السلام التي نشرت جناحيها
فلطمًا ظلماء الحروب ومهداً لطلوع الفجر - فجر السلام .

فالقصيدة تتكون من اربع دورات ، في كل دورة شقان متقابلان - وبين الثالثة

والرابعة يقع نداء انصار السلام (وهو قائم على التقابل ايضاً بين صورتين) : ، وقد كان هذا الشكل صالحاً لهذه القصيدة ، لأن الوعي الذهني هو الذي يرسم لها طريقها ، لو ان الشاعر احسن الالتزام بصناعة البناء ، وخاصة في فترات الارتداد من دنيا الأهوال والمخاوف الى احضان الهدوء ، ولكنه لم يفعل ، كذلك فإن ايراد نداء انصار السلام جاء دخیلاً على هذا المبني الواضح (وان التزم فيه الشاعر مبدأ التقابل) ، ان التعاقب بين الخير والشر في بناء القصيدة هو خير ما فيها لأنه يضع الذهن في موضع المفارقة والمقارنة ، وعن طريق ترسيخ هذا التأثير في نفس القارئ حاول الشاعر - واعياً - ان يقول كل ما يجعل الحرب كريمة لديه وان يجعل السلم جميلاً في عينيه ، أي ان القصيدة تراوح مستمر بين التقيح والتزين ؛ واذا استثنينا حرصه على التدرج في بناء الشق الأول - أي رسم صورة مخيفة للحرب - فانا نجد ان قصيدته تشكو من نقص اساسي وهو عدم التمايز بين الدورات في طبيعة الموضوع الذي يعالجه ، كما ان فيها معالجة من يعيه التعبير ، وهذا يظهر على أشده في فترات الهدوء ، أما في تصوير الرعب والفرع فقد حاول ان يغطي بصوت الهدير اللفظي على قصور عباراته ، فوفق الى حد إلا ان المدقق في أبياته يلمح معاناة شاعر مبتدئ متفاوت الصياغة ، مضطر الى الحشو ، يخلق ويسف في البيت الواحد ، ويركب الفاظاً لا تؤدي ما يريد من معنى إلا بالتعسف في التأويل .

إن قصيدة « فجر السلام » - رغم ما يعتريها من سمات الضعف الفني - ومعها قصائد مثل « القيامة الصغرى » و« مقل الطغاة » ، تومئ الى تحول لدى السياب في الموضوع الشعري ، بعد ان كان قد مارس التحول في الشكل في بعض قصائد ديوانه « اساطير » ؛ لقد ادركه الشيع من ذلك الشعر الذاتي الذي يعرض فيه مواجده على الناس ، واخذ يحاول التوفيق بين فنه ومبدأه الذي يعتنقه ، حتى خيل اليه في لحظة انه لن يكتب من بعد بيتاً واحداً من الشعر الذي يشبه ما تضمنه ديوانه « ازهار ذابلة » و« اساطير »^(١) . ولذلك صرح للاستاذ العبطة (١٩٥١) بأنه يكره الشعر الذاتي بل انه يعتبر الشعراء الذاتيين عملاء للاستعمار حتى وان لم يشعروا هم بذلك قال : « وأهم خطر يجب علينا ان نحاربه اولئك الذين ينشرون الافكار الانحلالية ويحاولون ان يمددوا الجماهير بأن لا فائدة من نضالها ، لأن الحياة شيء تافه لا يستحق كل هذا الاهتمام وان البؤس مقدر على البشر »^(٢) ؛ وازضاف انه يرى ان الشعر السياسي - رغم قصوره - أفضل من الشعر الذاتي لأننا لو « نظرنا الى الأمر نظرة عميقة لوجدنا من يقول : متى

(١) العبطة : ٨٨ .

(٢) المصدر نفسه .

تتحرر من المستعمرين موازياً من حيث الفن لمن يقول متى ارى حبيتي ، اضافة الى انه انبل شعوراً واوسع نظرة ^(١) .

لهذا فإن قصيدة « فجر السلام » ليست هامة في ذاتها ، وانما تكمن اهميتها في انها خط فاصل بين عهدين ، او قل بداية عهد جديد يسميه الشاعر العهد الانساني ، ويؤكد فيه ضرورة الخروج من صدفة الذات لعرض المشكلات الانسانية الكبرى . ومن الهام ان نتذكر بأن الموضوع الشعري رغم جدته وبعده عن الموضوع الذاتي القديم لم يتطلب شكلاً جديداً او قلباً خاصاً من التعبير ، وان السياب لم يجد خيراً من البحر القديم والتعبير الجزل الهادر ليعبر بهما عن آلام الحروب وبشاعتها . وقد رأينا ان اختيار هذا الشكل لم يكن مسؤولاً عن سمات الضعف الفني الذي لحق القصيدة ؛ واذن فنحن امام قضية هامة : في قصيدة « السوق القديم » استغل السياب شكلاً جديداً لموضوع ازلي واخفقت قصيدته ، وفي « فجر السلام » ذات الموضوع الجديد استغل شكلاً قديماً واخفقت قصيدته . وعلى هذا لا يحق لنا ان نقول ان الشكل هو الحقيق بانجاح القصيدة ولا ان الموضوع هو الذي يستطيع ان يجعلها فنية ، وانما هو تلك الموهبة التي تستطيع ان تسخر أي شكل ملائم وتستغله لموضوع ملائم ، وان الجودة في الشكل لا تصنع شعراً جديداً كما ان الجودة في الموضوع تعجز عن ذلك .

وقد يقال دون عناء ان السياب كان يجرب ، فمرة يضع الموضوع القديم في شكل جديد ومرة يعكس الآية ، حتى اذا استقامت التجربة وصلحت ، ظهر نجاحه ، وهذا امر لست اناقشه لأن معناه ان الشاعر وجد طريقه الصحيح ، ومن ابدى مثل هذا الرأي كان عليه ان يفسر لم يخفق موضوع جديد في شكل جديد فذلك امر يدل بدهاءه على ان ممارسة الامرين معاً ليست كفيلة بالتميز الفني في كثير من الاحيان .

ولنعد الى قصيدة « فجر السلام » : ان الطول الذي تتمتع به هذه القصيدة واخواتها في الفترة نفسها يشير الى ان الشاعر لم يحاول تحولاً في الموضوع وحسب وانما وجد نفسه ينتقل من دور القصيدة الاغنية ذات الطول المقتصد الى القصيدة الطويلة ، وقد شجعت قصيدة « السوق القديم » على هذه النقلة ، فأضحت اكثر قصائده في هذه الفترة طويلة مسترسلة . حتى ليحس من يدرس نتاجه في هذا الدور انه كان يريد ان يعرف بالقدرة على القصائد الطويلة : فجر السلام - القيامة الصغرى - حفار القبور - الموسم العمياء - الاسلحة والاطفال - انشودة المطر ، وان هذا الاحساس تملك الشاعر حتى سنة

(١) العبطة : ٨٩ ؛ وسنجد من بعد ان السياب تحلى عن هذا الرأي .

١٩٥٣ ثم تحول عنه تحولاً ظاهرياً وحسب ، لأن كثيراً من القصائد التي نظمها في اوقات لاحقة اذا جمعت حسب موضوعها كونت كل مجموعة منها قصيدة طويلة .

وسر ذلك كله متصل بطبيعة السياب : فإن القصيدة لم تكن تتسع لانفعاله ، فهو انفعال مديد متشعب احياناً ، ثم هو قد نشأ معجباً ببعض القصائد الاجنبية الطويلة التي يسترسل فيها الشعور بين علو وهبوط كقصيدة « البحيرة » للامرتين ، او قصيدة « ثورة الاسلام » لشللي وغيرهما ، ولعله كان يعتقد ان قصيدة « الارض اليباب » هي التي كسبت لصاحبها تلك الشهرة وهي من القصائد الطويلة في الأدب المعاصر . يضاف الى ذلك ان القصيدة العربية التي احبها السياب لدى ابي تمام او البحتري او المتنبي لا تعد قصيرة ، ولم يغب عن مخيلته ان الجزالة التي لمحاها في القصيدة العربية امتحان عسير للشاعر كلما طالت القصيدة ، وهو قد نشأ على إثارة هذه الجزالة وان اعيتته بصعوبتها في كثير من المحاولات ؛ ووجدها تصح لشاعر معاصر يطيل القصيد دون ان يفقد تلك الجزالة وذلك هو الجواهري ، الذي وجده السياب يتقمص النغمة القديمة بحذق ومهارة . ولم يستطع السياب ان يدرك الفرق بين نغمة الجواهري - في مدى التعامل الذي تجرّه في اذيالها - وطواعية التعبير عند اشد القدماء احتفالاً بالصياغة اعني ابا تمام ، ولهذا كان بناء القصائد الطويلة هو المجال الذي يريد السياب ان يتفوق فيه على سواه من المعاصرين ، سواء أكان نهجهم تقليدياً او تجديدياً - ؛ وقد تحدثت من قبل عن المقدمات الطويلة التي لم يكن يستطيع ان يتحلل منها ، وهي مقدمات تصلح ان يمهد بها للبناء الملحمي ، ولم يكن السياب محروماً من النفس الملحمي ، بل لعله هو الشيء الذي يميزه بين الشعراء المحدثين ، والقصيدة الطويلة اقرب القصائد الى الملحمة واشدها سماحاً بالحشد الكثير ، وتلك نزعة كانت تترك السياب طليقاً في تجديد شكل القصيدة وفي نموها معاً . وكان السياب في هذه المرحلة وربما في مراحل بعدها يحس ان انفعاله لا يستطيع ان يعيش في نطاق ضيق قصير ، ولهذا احس من بعد انه اخطأ حين كان يعتمد الى ان يقول كل شيء ، ولكنه قلما حاول النجاة من هذا الخطأ ، لأنه لم يكن يملك اشباع ذلك الانفعال او تسريبه في لمحات خاطفة او في ومضات سريعة توميء الى المحتوى بلباقة خفيفة اليد .

حفار القبور

ولعله نظم قصيدة « حفار القبور » بعد نظمه قصيدة « فجر السلام » بقليل ، او ربما عمل في انشاء القصيدتين في وقت معاً ؛ وهو لم يذكر قصيدة « حفار القبور » بين القصائد التي احبها في تلك الفترة ، لا لأنها ليست تمثل موقفاً يسارياً وحسب بين تلك القصائد ، وانما لأنها تمثل مشكلة في طريق تطوره الفني ، وهي من هذه الناحية مقدمة لقصيدة « المومس العمياء » التي ستفصح ازدواجية السياب ، وتكشف عن ضعف انتمائه اليساري عامة . كلتا القصيدتين تعالجان ظاهرتين قائمتين - على شذوذهما - في المجتمع ، وتحاولان الحديث عن الظاهرة - النتيجة ، ولعل الفرق بينهما هو ان « حفار القبور » تتحدث عن النتيجة دون اسبابها ، وان « المومس العمياء » تتحدث عن النتيجة مع ارجاعها الى اسباب ثانوية او خاطئة .

وحين وقعت الى قصيدة « حفار القبور » بعيد صدورها كتبت مراجعة عنها ، منقطعة الصلة بتطور السياب الفني ، وما يلابس حياته ومبادئه ، ولما كان رأيي في ما قلته حينئذ لم يصبه تغير يذكر - لأنني عرضت لمضمون القصيدة وحده - فإني اعيده هنا بشيء من الايجاز : « حفار القبور » هو الرجل الجائع الذي يموت ان لم يمت الناس ، فهو يكره السلام ويتمنى الحرب ويمقت الكسل والخمول في عزرائيل ، ومن اجل ذلك يتقن في تصورات التي تنعش له مهنته ، ويتمنى على الله ان يبطش بالناس « نسل العار » ويهلكهم بالرجوم :

يا رب ما دام الفناء
هو غاية الاحياء فأمر يهلكوا هذا المساء
سأموت من ظمأ وجوع
ان لم يمت بعض الانام

كل ذلك لأن حفار القبور لا وجود لصنعتة إلا بوجود الحرب . غير انه حفار
بوهيمي لا يكاد يجد المال في جيبه حتى يندفع به الى الحانات ودور البغايا ، وقد تركته
مهته فريسة للنزوات من كثرة ما دس في الثرى من اجسام فاتنة ، وفي الفصل الأخير من
قصة هذا الحفار الذي يعيش على غرائزه يدفن المرأة التي كانت تنهب جسدها ويسترد
الاجر الذي دفعه لها :

ماتت كمن ماتوا وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان اعطاها
وتظل انوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظل حفار القبور ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمر

ان في هذه « الملحمة » معنى المأساة الكامنة في ضروب الصراع ، فالحفار في صراع
مع غرائزه ، وشعوره مقسم بين الدعوة الى الحرب والثورة عليها ، واذا شعر من نفسه
بالوحشية لتمنيه الحرب والدمار اعتذر عن ذلك بقوله :

انا لست احقر من سواي
وان قسوت فلي شفيح . . . اني كوحش في الفلاة
لم اقرأ الكتب الضخام
وشافعي ظمأ وجوع
أو ما ترى المتحضرين
المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع
اني نويت ويفعلون
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور

وهو حفار كثير التردد بين عقله وغريزته ، متلظي الهواجس . . . هو صورة اخرى
من المومس التي تعيش ايضاً في صراع بين المبدأ والحاجة ثم تغلبها شهوة النفس على كل
مبدأ ولعلها تتصور ان الفضيلة التي تكبح شهوات الناس هي سبب موتها فهي تطلب
الحياة من طريقها السلبي . وليس من العيب ان عمد الشاعر الى الربط بين الشخصيتين
في « ملحمة » ربطاً وثيقاً فجعل الحفار يهلل لمقدم احد الموق بقوله : « ضيف جديد » !
وجعل المرأة الخاطئة تردد القولة نفسها وهي تسمع طرقاً على الباب . غير ان حفار القبور
اكثر تورطاً في انواع الصراع من تلك المرأة واقسى صورة منها وهو يسترد ما اعطاه لها حين

يضعها في التراب ، والمأساة الحقيقية ليست في مقدرات الحفار بل في تعاسة المرأة وليست في طبيعته الحيوانية بل في مهنته التي تضطره أحياناً ليدفن عمته او اخته او شخصاً آخر كان حبيباً إليه .

ولست احب ان ابعد في الرمز فإن من شاء ان يجد في شخصية الحفار معنى اعمق وجد ، ولكنني اعتقد ان الاستاذ السياب قد اسرف كثيراً في تصوير الشهوات حتى خيل الى القارئ انه كان يريد ان يجعل قصيدته متنفساً للتعبيرات الشهوانية المحمومة ؛ وهو قد اوقع نفسه في موقف لا انساني حين جعل الحرب موضوعاً للأخذ والرد وليس في الوجود ما يحسن الحرب من حيث المبدأ الانساني العام حتى ولا منطق الحفار القائم على جوعه وعوزه ، لأن الحرب في حقيقتها قد تأكل الحفار قبل ان تسمى له الطعام - وهي ناحية لم يلتفت اليها الشاعر - ولأن الموت في الحرب لا يدفعهم حفار بأجر - وهي ناحية اخرى من الواقع . فالروح المخربة التي تسكن في جسم ذلك الرجل - اعني الحفار - تجعلنا نضحى به من اجل المجموع وخاصة حين يكون الحفار رمزاً للطاغية المستبد في الأمة يضحى بأبنائها من اجل ان يأكل ، ويحفر في كل يوم قبراً أو قبراً ليدأوي حمي الجشع في نفسه ؛ ولقد كان في استطاعة الشاعر ان يتخذ من شخصية الحفار رمزاً للقوى المتحررة لا لعبودية الغرائز .

و« ملحمة حفار القبور » هم الذين يربطون بين الأدب والتحليل النفسي لأن فيها من صدق التصوير لبعض العقد الدقيقة ما يجعلها فريدة في هذا المجال ومن السهل ان يعثر فيها القارئ المدقق على فكرة « الولادة الجديدة » Re-Brith التي يمثلها الالحاح الشديد في اعتصار الشدين ومنظر الدماء المعتصرة (ص ١٥) والحفرة المعدة قبل الاوان لاستقبال العائدين الى « رحم التراب » ؛ وفي هذه الملحمة ثورة نفسية عاتية على الابوة - او على الاب بتعبير ادق - ولكن مما يخفف منها أحياناً خضوع شخصية الحفار لغرائزه وجوعه وجهله ، ونستطيع ان نجد هذه الثورة في مواقف كثيرة من الملحمة ، وخاصة وان الشخص الاخير الذي واره الحفار في النهاية هو « الانثى المظلومة » - رمز الأمومة - التي تكون فريسة له مرتين : حين يشتري جسدها بالتقود وحين يسترد نقوده منها . وقد كان من آثار هذه الثورة ان مضى الحفار عنا ونحن لا نعطف على وجوده ، وظل في النهاية حياً ليلظل نفورنا منه حياً ، وماتت المرأة المظلومة قبله لتشير فينا شيئاً من الأسى على مصيرها التعس (١) .

(١) مجلة الأدب (١٩٥٤) .

لعل القارئ قد لمح في هذه المراجعة اني تجنبته الحديث عن بناء القصيدة وانني جعلت اكثر الحديث متصلاً بشخصية الحفار ، ثم الممت في سرعة الى بعض التفسيرات النفسية التي قد تطبق على القصيدة والى انه قد يكون لها محمل رمزي ، وان كنت أؤثر ان آخذها على وجهها الظاهري دون لجوء الى الرمز . واليوم - وبعد سنوات على كتابة هذه المراجعة - اعود الى القصيدة مفصلاً لا مجملاً ، جاعلاً القصيدة (بعد ان تجوزت في تسميتها ملحة) في موقعها الصحيح من حياة الشاعر وتطوره الفني .

واول سؤال خطري هو : هل كان من حق هذه القصيدة ان تنظم ؟ ولست اسرع الى الاجابة على هذا السؤال ، لأن معظم ما ساكتبه من بعد يصلح جواباً عليه ؛ ولكني احب ان يظل القارئ واعياً بحقائق هامة تعد مقدمة للحديث عن القصيدة وهي ان السياب كان في تلك الفترة يعاني الضياع في شوارع بغداد ومقاهيها - كما سيتضح بعد قليل - وانه كان يحس بالهوة التي تردت فيها مثله الريفية النقية وهو يتردد الى بيوت البغاء ، وانه في الوقت نفسه كان يتجرع مرارة الاخفاق في حب يؤدي الى زواج وينسب كل ذلك لأبيه ، كما رأينا في قصيدة « سجين » ، وان ثورته على الأب كانت آخذة في الازدياد ؛ وفي غمرة ذلك الشعور من نقمته على نفسه وعلى ابيه نظم قصيدة « حفار القبور » ، ليتلذذ بتعذيب نفسه المتهاكمة على الشهوات ، وتعذيب أبيه ، الحفار القديم - الذي دفن امه ، وجعل من الابن « رذية » معقورة عند قبر ، اي حفاراً جديداً آخر ، وامتزجت الصورتان معاً في شخصية حفار القبور ، مع ما اقتضاه التحوير الشعري اللازم لبناء القصيدة . والى هذا كله كان السياب قد قطع شوطاً في الظهور بمظهر اليساري الملتزم الذي يتحدث عن الطغاة وفجر السلام ، ولكنه لم يكن قد برىء من ازدواجية محيرة ، فالنضال في سبيل الجماهير لم يستطع ان يريجه من وقدة الجنس في عروقه ، مثلاً لم يستطع من قبل ان يخلصه من تلك الوحدة الرومنطيقية التي تتلذذ بالألم والشكوى والدموع . ولهذا اقدم على نظم القصيدة ليربح ضميره الراح بالاثم الذي تسري فيه القشعريرة كلما ذهب صاحبه الى ارواء ظمأه في المناهل الوبيثة . ولم يكن من منفذ لهذا كله إلا التشفي بقسوة جائرة من الذات ، في صورة حفار قبور . ولا ريب في انه كان يعرف - بحكم يساريته - ان حفار القبور امرؤ لا ذنب له ، ولهذا حاول ان يعتذر عنه بأنه لم يقرأ الكتب الضخام ، وان تجار الحروب هم المسؤولون عن كل ذلك :

وهم المجاعة والحرائق والمذابح والنواح
وهم الذين ستركون ابي وعمته الضريرة
بين الخرائب ينبشان ركامهن عن العظام
او يفحصان عن الجذور ويلهشان من الاوام

ولكن هذه اللفتة بدت عابرة في سياق القصيدة وكان الالحاح كله على تصوير حفار القبور وعبوديته لشهواته ، ولهذا اضاع الشاعر من قصيدته الجانب الرمزي فيها ، ولم يوفر للقارئ أي مجال للربط بين « الجبرية » التي يعانها الحفار في عالم الفقر وبين الدمار الحقيقي الذي يصنعه تجار الاسلحة في عالم الاثرة الفاحشة .

ولتوضيح هذا الموقف علينا ان نتبع القصيدة في سياقها العام : يفتتح الشاعر قصيدته برسم الجو الطبيعي وقد اخذ ضوء الأصيل يغيم على القبور ، واسراب الطيور تملأ الجو نعيماً تردد صدها الصحراء ، ثم اخذ ضوء ضئيل يتنفس وعلى رقصاته المرتعشة ظهر ظل طويل لحفار القبور :

كفأن جامدتان ابرد من جباه الخاملين
وكان حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مقلة جوفاء خاوية يوم في ركود
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين
وفم كشق في جدار

صورة الحفار قد ماتت فيها كل معاني الانسانية وتزداد الصورة وحشة وخوائية وهو يناجي نفسه ويعلن عن مرارته الكامنة لأنه لا يرى نعثاً يلوح على المدى ، فلم اذن تنعب الغربان ؟ ولم يعيش المرضى الجائعون ؟ ان ذلك معناه انه سيموت ولذلك فهو يتوجه الى مخاطبة الله لعله يرأف بحاله فيأمر باهلاك نسل العار ، فقد مضى عليه اسبوع وهو يحفر ثم يملأ التراب المتهايل ما حفر ، وهو يحس بجوع آخر :

هل كان عدلاً ان احن الى السراب ولا أنال
الا الحنين، والف أنثى تحت اقدامي تنام!!
أفكلما اتقدت رغباب في الجوانح شح مال

ثم يتساءل اين هي الحرب مصدر رزقه الكبير ، ولذلك يتمنى لو عاش في تلك البلاد التي حدثه عما فعلته فيها الحرب :

ما زلت اسمع بالحروب فما لأعين موقديها
لا تستقر على ثرانا ؟

ويتنازعه الحنين الى دفن الموق الى الاجر الذي يهيء له ان يحصل على الطيات ، ويحاول ان يعتذر عن مهنته فليس هو المجرم الحقيقي وانما هم صناع الحروب ثم يستيقظ في نفسه المظلمة « قابيل » حين يلوح له من بعيد ما يحسبه ضيفاً جديداً .

وتحقق ما تمناه ودس في جيبه بعض النقود وجعل وجهته المدينة ومضى يحلم بالنساء
العاريات وبالخمور :

وتحسست يده النقود وهيا الفم لابتسام
حتى تلاشى في الظلام .

وبذلك ينتهي المشهد الأول . وفي الثاني نرى حفار القبور يسير الى هدفه وييده
زجاجة يشدها في حرص وهواجسه تدور محمومة في رأسه وتمثل له اللذة التي سيمارسها :

والحلمتان اشد فوقهما بصدري في اشتها
حتى احسهما بأضلاعي واعتصر الدماء
باللحم والدم والخنايا منهما لا باليدين
حتى تغيبا فيه في صدري الى غير انتهاء
حتى تمصا من دماي وتلفظاني في ارتحاء
فوق السرير وتشرئبا ثم نشوي جثتين

وفي المنظر الثالث وصف لحي البغايا ، وطرق على الباب وامرأة تفتح ذلك الباب
وهي تقول « ضيف جديد » . وفي المنظر الرابع ، وهو الاخير ، يعود حفار القبور الى
موقفه الأول ، فيكرر امنياته بالدمار الذي يسير الموق ويحلب الرزق ويحلم بما فعل في
المنظر الثالث ، ثم يفيق من حلمه على صورة نعش تحف به نساء وبيننا هو يهتف لنفسه
انه لا بد سيلقى المرأة التي تلذذ بجسدها ، لم يكن يعرف ان التابوت القادم يحتوي تلك
المرأة نفسها :

لو حدث التابوت عمن فيه او رفعت يداها
او هبة للزعزاع النكباء حاشية الغطاء
تحت النجوم الساهمات ، لكاد ينكر من رآها

ودون ان يعلم ، ألد المرأة ، وأخذ أجراً كان اعطاء لها وراح يحلم باللقاء
وبالخمور .

إن من يتأمل هذا السياق للقصيدة يدرك ان الشاعر كان يحاول ان يحل مشكلة لا
تحل وانه وضع حفار القبور في عربة حتمية مغمض العينين ، واراد ان يرسم صورة

مقابلة لامرأة ذات حرفة كحرفة الحفار ؛ وجعل استرداد الحفار لماله موضع سخرية بهذه القوة العمياء التي توجه امثال هذين المسوقين في طريق الحياة دون ان يعرفا لم وكيف . فالسياق الظاهري يعتمد قصة صغيرة لا تصلح ان تكون موضوعاً فنياً، وإذا لم تكن تلك القصة ذات بعد رمزي فمعنى ذلك انها اخفقت اخفاقاً كلياً . وقد نرجع الى الرمز الذي اشرت اليه من قبل ، فنجعل حفار القبور صورة للطاغية في الأمة الذي لا يعيش إلا بموت الآخرين والمرأة رمزاً لتلك الأمة التي يمتص الحفار دمه ويسترجع ما اعطاه لها ، ولكن تخليص هذا البعد الرمزي من ذلك الاسراف المتلذذ في وصف النزوات ومن تضاعف التصوير الواقعي لبيوت البغايا امر مشوب بالتعسف ولهذا فإن الشاعر - مهما يبعد الناقد في الأخذ بالرموز - لم يكن على وعي بأن لقصيدته بعداً داخلياً ، ولو كان الامر كذلك لاكتفى باللمحات بدل الصور التفصيلية .

ويتبقى بعد ذلك المحمل النفسي الذي تمثله القصيدة ، فتجربة حفار القبور مستمدة من تجربة الشاعر الواقعية - الفتى البائس الذي لا يكاد يجيد قدرأ من المال في جيبه حتى يسرع ليطفىء ظمأه الى الخمر والمرأة ، فهو يتشفى بالانحاء على هذه التجربة مثلاً يبني في تضاعفها صورة اخرى من الثورة على الاب ، ومن الارتباط نفسياً بقبر الأم او بالعودة الى الرحم ، وفيما كان الشاعر يمزج بين ثورته على الذات وثورته على الأب كان يحاول ان يخرج الى مرحلة من « التسوية » المريحة ، فالقصيدة جاءت تنفيساً وزحزحة للخناق الذي يشد على عنق الشاعر .

وإذا عديت عن هذه الغاية التي حققتها القصيدة وجدت بناءها سهلاً مسترسلاً يشبه قصة قليلة الاحداث ، ولما وجد الشاعر ان البناء لا يكلفه جهداً كثيراً ، صرف ما ادخره من جهد في الناحية التصويرية ولعل هذا ابرز ما يميز القصيدة من الناحية الفنية ، فنحن نحس ان الجو ينتمي الى قطاع من عالم الأموات Hades ولذلك يتضاءل فيه النور وتملؤه الغربان بنذر من الشؤم ، « وكأن بعض الساحرات مدت اصابعها العجاف الى السماء » وكأن ديدان القبور خرجت من مكانها ، واستيقظ الموت عطاشاً يلهثون ، وتضاف الى هذه الصورة صورة ميت حي (وتلك سخرية مرة) موكل بدفن الموت ، فإذا صورته صورة ميت قد ادرك الجمود يديه ولاح فمه كشق في جدار ، ثم تجتمع الى ذلك كله صورة القبر الفارغ الذي تتعاب فيه الظلماء ، ثم تتلوها صورة الدمار الذي تخلفه الحرب ، ثم صورة نعش في ضوء تذرذره مصابيح السماء كأنه ضباب ؛ ولا تختلف صورة الطريق الى دور البغايا ولا صورة منزل البغي عن هذا كله ، فالدرج كأفواه اللحد ، والحارس متعب وسنان ، والباب عتيق اذا دق عليه الطارق ارسل صوتاً كايقاع المعاول

بين القبور الموحشات ، والمرأة حزينة تفرك عينيها في فتور وعلى وجهها ظل يزحف كالكسوف ، وفي المنظر الاخير تبدو السماء لعيني الحفار كأنها صنم بليد ، والطريق مكتظ بالشباب ، وفانوسه صدى عتيق - مجموعة من الصور المتلاحقة ترسم صورة كبيرة لا يتخللها إلا نور ضئيل ، وتسيطر عليها صبغة الموت والحدود والظلمة والنعيب المشؤوم والاعياء المتهاوي - انها صورة فقدت معنى الأمل وبسمته وضيائه ، فزادت القصيدة نأياً عن حل مشكلة الانسان .

يا مُهْلِك موسى ومنجي فرعون

لم تكن التفاؤلية التي عبرت عنها قصيدة « فجر السلام » وما جرى مجراها من القصائد قادرة على ان تنسي السياب ان عالمه الحقيقي يشبه الدروب والزوايا التي وصفها في حفار القبور ، وان الظلمات النفسية تصبغه بعممة كثيفة ، وان العدمية التي كان يتنادي بها الحفار الجائع الظامىء ذو الشهوات المتوفرة انما كانت صدى لحقد الشاعر على « نسل العار » ، وان فكرة الدفع واسترجاع المدفوع - بين الحفار والموسى التي ماتت - انما كانت امنية شاب لا يجد ما يسعفه على اكتساب بلغة من طعام ؛ فقد كان في بقية عام ١٩٥٠ - حين هبط بغداد دون عمل بعد ان فقد وظيفته في شركة نفط البصرة - متسكعاً في الشوارع او متردداً الى المقاهي : « وامسى ملازماً لمقهى حسن العجمي يحيط به الشقاء والألم ولكنه يتحمله بصبر واباء ، يعينه اخوانه الذين اذكروا منهم اكرم الوتري ومحبي الدين اسماعيل وخالد الشواف »^(١) .

ولكن سعيه وسعي اصدقائه في تدبير عمل يحفظ له كرامته قد استطاع ان يخفف شيئاً من تلك الضائقة التي كانت تعتصر نفسه ، فاشتغل مترجماً في الصحف مثل صحيفة « الجبهة الشعبية » و« الرأي العام » و« العالم العربي » وفي صحف الاستاذ الجواهري ، غير ان رزقه من الصحافة كان مرهوناً بما تواجهه من تقلبات الحال ، اذ كانت تحتجب او يلغى امتياز اصحابها ، ولهذا أخذ يتردد الى بعض المتاجر ويعمل فيها بأجر يومي^(٢) . ثم توسط له بعض الرفاق لدى المدير العام بمصلحة الاموال المستوردة لكي يوظفه دون

(١) العبطة : ١٢ .

(٢) المصدر نفسه : ١٣ .

ان يطالبه بشهادة حسن سلوك ، ففعل^(١) وهكذا ارتاح الى مرتب منظم وان لم يخفف ذلك من نشاطه في الصحف .

في تلك الفترة عاد فالتقى بالصبيّة اليهودية مادلين ، حين كان يسير ظهر يوم (من عام ١٩٥٠ او ١٩٥١) قرب مقهى الزهاوي ، فاستوقفته الفتاة وسألته عما لديه من شعر نضالي ، وكانت لديه قصيدة طويلة لم تكن قد اكتملت يتحدث فيها عن نضال الشيوعيين في كل مكان : في الصين وفي اليونان وفي الاتحاد السوفيتي ، فاتفقا على موعد ، وجاء يحمل تلك القصيدة ، ثم كان لقاء آخر بعد اسبوع ، فمشى بصحبتهما وهما يتحدثان في امور نضالية ، واتفقا على لقاء ثالث ؛ واعدّ بدر لهذا اللقاء قصيدة يتغزل فيها بمادلين كتبها على ورق ازرق معطر - وخلع على القصيدة ثوباً نضالياً مهلهلاً ، ففرحت الفتاة بالقصيدة ، قال : « وافترقنا وتواعدنا على موعد جديد ورحت افكر بالموعد المنتظر ، فعزمت على انني سأخذها هذه المرة الى فندق من الفنادق المعروفة بأسرارها ، وانتظرتها في الاسبوع الرابع ، ولكن مضت ساعة على الموعد وهي لم تأت ، وبعد ان يشت تماماً انصرفت لأعلم فيها بعد ان الشرطة قد اعتقلتها ثم أطلق سراحها ، لكنني لم أرها »^(٢) .

غير ان قصة مادلين لم تنته عند هذا الحد ، فقد كان السياب ذات يوم في مديرية الاموال المستوردة عندما جاء احد الرفاق وقال للموظفين : « ان لدينا رفيقة يهودية - وهي شابة جميلة - تريد الحكومة ان تسقط عنها الجنسية العراقية وتسفرها الى اسرائيل واذا تزوجها مسلم اصبحت هي مسلمة ولم تعد الحكومة قادرة على اسقاط الجنسية عنها »^(٣) ، وكان السياب احد الذين سجلوا اساءهم للزواج منها ؛ تلك قصة بسيطة لكن دلالتها عميقة ، فإن السياب لما شتم رائحة الانوثة المشتهاة نسي النضال ، وأصبح لا يفكر إلا في قضاء وطر عابر ، وحين أصبح هذا الوطر لائحاً عن طريق الزواج ، لم يتردد - باسم المشاركة في خدمة الحزب - في ان يستغل الرباط الزوجي لتحقيق الشهوة التي كانت تحتاج كيانه . وقارئ القصة اذ يقدر فيه شجاعة الصراحة لا يملك إلا ان يعجب لذلك المد العاتي الذي كان يحيل كل غاية جادة الى تهافت نفسي واضح امام رغبات النفس الجاحمة . ولكن ذلك كله لم يمنع ان يكون البيت الذي استأجره بدر وشقيقه وكراً من اوكار انصار السلام ، فيه يجتمعون ويتباحثون ويقرأون المنشائر^(٤) .

(١) الحرية من مقال بعنوان : شعاراتهم الجماهيرية .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٥٢ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

وأخذ الجو السياسي في بغداد يتلبد بالغيوم اذ قام رجالات الاحزاب - وخاصة اعضاء حزب الجبهة الشعبية والحزب الوطني الديمقراطي - بتقديم مذكرة الى الوصي تضمنت المطالب الشعبية ، ونشر بدر في جريدة « الجبهة الشعبية » قصيدة ناثرة تنبأ فيها بالوثبة الثانية ، وسرعان ما حدثت تلك الوثبة التي عرفت في تاريخ العراق الحديث باسم « انتفاضة تشرين »^(١) (١٩٥٢) .

وحين يرد بدر بداية هذه الانتفاضة الى اسباب لا علاقة لها بالسياسة ادت الى اضراب كلية الصيدلة ، وهي اسباب مدرسية صرف^(٢) ، فإنه لا يتجنى على الواقع التاريخي ، ولكنه ينسى ان اية حركة في ذلك الجو المحموم كان يمكن ان تؤدي الى انفجارات متلاحقة ، فقد كانت النفوس تضطرم بالتذمر والغضب ازاء الحملات الانتقامية التي كانت تشنها الحكومات المتعاقبة على الشعب ، وازاء الفساد الذي ينخر في جسم الجهاز الاداري كله ، وقد اشار بدر نفسه قبل قليل الى المذكرة التي رفعتها بعض الأحزاب الى الوصي مطالبة بالاحتكام الى الدستور واحترام القضاء واطلاق الحريات وانصاف الفلاحين وتحسين مستوى المعيشة وغير ذلك من مطالب .

ولهذا ما كادت مظاهرات الطلبة تخترق شوارع العاصمة ويصاب فيها بعض الطلبة ، حتى هبَّ الشعب الى اعلان سخطه ، وأخذت فئاته تهتف مرددة اصرارها على نيل المطالب التي تقدمت بها الاحزاب في مذكرتها . وفي ٢٢ اكتوبر (تشرين الأول) وجهت الحكومة الجيش ليتصدى للاهلين ، ولكن المتظاهرين هتفوا بحياة الجيش ، فلم يطلق الجند النار على احد ، على نحو من التضامن الضمني ، ولم ينجح اصحاب السلطة في تحريض فريق من ابناء الوطن - أعني الجند - ضد فريق آخر - أعني الجموع الشعبية .

وعمدت الحكومة الى اطلاق البوليس ليلاً للقبض على من تعتقد انهم اشتركوا في تلك الانتفاضة ، وملاأت بهم المعتقلات ، وبذلك استطاعت القضاء على هذه الحركة .

وفي احد ايام المظاهرات - قبل ان تسيطر الحكومة على الموقف - حدثت مظاهرات عنيفة احرق فيها مركز شرطة باب الشيخ وقتل عدد من الاشخاص ، فيهم بعض رجال الشرطة . وكان بدر - حسب ما كتب من بعد - ذا دور بارز في تلك المظاهرات ، ورأى ان القبض عليه امر لن تتردد فيه الشرطة ، وقدّر انه قد يسجن وانه سيفصل من وظيفته - دون ريب - ولم تعد لديه وسيلة يلجأ اليها سوى الهرب من العراق ، فتنكر في ملابس

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر نفسه .

اعرابي وسافر الى البصرة ، وفي أبي الخصيب سلّمه بعض اقربائه الى بعض « المهرين » ، فنام ليلة في دار ذلك المهرب ، وفي فجر اليوم الثاني - وكان يوماً شتائياً بارداً - أيقظه دليله ، فسار بدر وراءه حتى بلغا نهراً صغيراً يفصل بين العراق وايران ، وحين اجتاز بدر ذلك النهر اصبح في ارض ايرانية^(١) .

ولم تزد اقامة بدر هذه المرة في ايران عن شهرين وعشرة ايام ، فذهب هو وصديقه العربي الايراني محمد حسين الى عبادان لعلهما يجدان سفينة تنقلهما الى الكويت ، وكان بدر يحمل كيساً صغيراً من القماش فيه دشداشة وفانيلة ونعل وكتاب « كيف تتعلم اللغة الفارسية في ايام » . وبعد ثلاثة ايام استطاع هو ورفيقه ان يصلا الى القصبة ، الى الجنوب من عبادان ، وهناك نزلا عند مختار القرية ، وقد تجاوزا فترة الضيافة المعهودة ، فكان المختار ضيق الصدر بهما ، حتى اذا وجدا السفينة التي تنقلهما الى الكويت كانت سفينة شراعية ، قاعها من الطين لأنها « مطعونة » فالطين فيها يحول دون تسرّب الماء ويكسبها ثقلًا ، وربانها رجل قدز مقامر سكير قليل النظر . وبينما كانت السفينة تسير بهم في عرض الخليج كادت تصطدم بأحد الفنارات ، وصاح بهم الربان : « تشاهدوا » ، ولكن اليأس الغالب جعل بدرًا يقوم فيعنف الربان ، وبهذه الحركة حفز الركاب الى ابعاد السفينة عن الخطر المحقق ، ولكن الرياح والبرد القارس والجوع كانت عوامل قاهرة ، ولما اشتد عصف الرياح اخذ بدر يدعو قائلاً : « يا الله نجنا ، يا مهلك موسى ومنجي فرعون . . . » وحين لاح بر الكويت كان يصرخ بينه وبين نفسه : « لقد قهرت الخليج بسفينة مثقوبة »^(٢) .

وهناك نزل هو ومحمد حسين على جماعة من الشيوعيين العراقيين كانوا قد فروا الى الكويت ، واضطروا الى الاقامة فيها بعد ان حكم عليهم بالسجن غيابياً ، وامتلأ المنزل بساكنيه اذ اصبح عددهم ثمانية ، وفيهم السائق والعامل والافندي ، وفيهم خريج من دار المعلمين الريفية ، ومن بين نزلاء البيت ثلاثة مصابون بمرض السل ، كذلك قال بدر^(٣) ، أترأه كان على خطأ لو جعلهم اربعة ؟

وتوزع الاصحاء العمل فيما بينهم ، وكان ان وكل الى بدر القيام بأعمال الكنس وغسل الآنية واعداد الاسرة وتحضير الشاي والطعام ؛ ومن الطبيعي ان يتوقع المرء وهو ينظر الى هذا البيت المزدحم وقوع المجادلات والمنازعات بين ساكنيه ، خصوصاً وان

(١) الحرية : ١٤٤٢ ، ١٥٠٢ .

(٢) جريدة الشعب العدد الاسبوعي : ٤٠٩٠ (١٥/٢/١٩٥٨) .

(٣) الحرية ، مقال بعنوان « اخلاق الشيوعيين » .

المشارب متفاوتة ، والاغتراب يضع النفوس في توتر متحفز ، والهبات تكبر اذا صادفت اعصاباً مرهقة ، والموضوع الصغير يتطور في سياق الجدل التنفسي الى مشكلة ، فكيف اذا عرفنا ان بدرًا لم يكن راضياً عن الدور الذي يقوم به في خدمة تلك العصابة ، وهو يرى أنه كان يجب ان يتمتع بشيء من امتيازات الفتى المثقف الموهوب الذي يحسن شيئاً آخر اهم من غسل الصحون وكنس الغرف واعداد الأسرة ؟

وكان الآخرون - واكثرهم من العمال - يعدونه « أفندياً » ويلمحون لديه عدم التزام دقيق بما يعتقدونه ولاء حزبياً ومبدئياً فهو يشتري قصة « عشيق الليدي تشارلي » للورنس ، فيرونها في يده ، فيستنكرون ذلك ويمنعونه من قراءتها ، وينصحونه بأن لا يتجاوز في قراءاته الحدود المعقولة المقبولة : ان يسارياً مثله يجب ان يتسامى على الادب المنحل والقصص البذرية المكشوفة ، وان يقرأ - ان شاء القراءة - قصص غوركي وايليا اهرنبرغ وتشيكوف من الروس وكتابات ذكروب وحننا مينه الصادرة في لبنان ، وشعر نيرودا وناظم حكمت .

واهتمه الرفاق بأنه ينتمي الى طبقة البرجوازية الصغيرة وان ما لديه من آراء شاذة انما هي روااسب تخلفت في نفسه بسبب ذلك الانتفاء ، ومرة قال له احدهم : « انتم الأفندية . . . انتم ابناء الطبقة البتي برجوازية » ، فثار في وجهه قائلاً : « تعال حاسبي ، أينما الأفندي وأنا الكادح . . . انك تتقاضى راتباً اكبر من راتبي ، وتلبس ملابس خيراً من ملايسي ، وتنام على فراش احسن من فراشي ، وتقوم بأعمال اهون مما أقوم به ، انك لا تكنس ولا تغسل الاواني القذرة . . . »^(١) .

وحلت ذكرى الوثبة ، فأحبّ الرفاق الاحتفال بذكرها واعدوا كلمات لتلك المناسبة ، وكان فيهم ايراني خطب بلغته ، فقال في خطبته : « ان فيصلاً ونوري السعيد وعبد الإله اتفقوا ضد الشعب العراقي وعقدوا اجتماعاً في قصر الزهور » ، فاستولى الضحك على بدر ولم يستطع اسكاته ، لأنه حين تصوّر الملك الطفل تنسب اليه امور خطيرة الشأن ، اضحكته المفارقة ، ولكن الرفاق ثاروا عليه ، وقرروا طرده من الحفلة وحرمانه من العشاء تلك الليلة^(٢) .

وهكذا كانت الفترة التي قضها في الكويت مليئة بالمهاترات والمنازعات ، في موضوعات مختلفة ، ولكن اشد ما غاظ الرفاق فيه تفضيله شيكسبير على ناظم حكمت

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق .

وادلالة عليهم بثقافته الواسعة في اللغة الانجليزية وغضه - في معرض التحدي والمهاترة - من كل الشعراء اليساريين كأن يقول : « اخي ، ليس ناظم حكمت وحده بل لو وقف ناظم حكمت ثم وقف على رأسه بابلو نيرودا ثم وقف على رأس هذا اراغون ثم وقف قسطنطين سيمونوف فوق رأس اراغون لما بلغوا جميعاً كعب شيكسبير»^(١) ويشفع هذا كله باستعلائية غيابة وهو يتحدث عن « دار المعلمين العالية » حتى قال له احدهم مهاتراً منذراً معاً : « نحن يا عمي عمال وقد تكون انت قد درست الادب الانجليزي في دار المعلمين العالية ولكن . . . ولكن سيأتي يوم حين نجلس نحن الذين لا نعجبك وراء منصّات القضاء لنحاكمكم »^(٢) .

ليس من الضروري ان تكون التهمة الموجهة الى السياب - وهي انه يحمل رواسب الطبقة البرجوازية - تهمة صحيحة ، ولكن حسبها أنها التفسير الذي استطاع ان يهتدي اليه رفاقه حين كانوا يرون في تصرفاته ما لا يقرونه من الزاوية العقائدية . لقد وجدوه - كما وجد هو نفسه - يقرأ غير ما يقرعون ، ويضحك في أشد الأوقات جدية ، ويطامن من شموخ الابداء الماركسيين ، ولا يتورع حتى عن قراءة أدب موسوم بالانحلال . ورغم هذا التباين في الميول والمفاهيم ، وربما في الغايات ، ظل بينهم يستقبل الرفيق « جنجون » - منظمهم الحزبي - الذي كان يسكن في محلة نائية من محلات الكويت ، ويهرع الى لقائهم وهو يحمل جريدة الحزب او احد منشوراته ، للدراسة والمناقشة .

ولما عاد الى العراق - بعد ستة اشهر في الكويت - ووجد الاحوال فيه لم تتغير ، لم يكن يحس بأنه - فيما تربى لديه من مشارب وآراء - قد اصبح غريباً على حزبه ومعقد انتمائه ، وانما ظل الحزب هو مفزعه الوحيد ، ولهذا قرر ان يغادر العراق وان يسافر الى مهرجان الشبيبة في بوخارست ، فآخذ من الحزب الشيوعي العراقي رسالة توصية الى حزب توده الشيوعي في ايران^(٣) .

وقد زلزلت التجربة الايرانية في المرة الأولى والثانية من زيارته لايران ، بقية الدعائم الحزبية التي كانت ما تزال ثابتة ثبوتاً مؤقتاً في نفسه ، وقربته من لحظة الانفصال..

في تلك التجربة رأى العرب الذين يقطنون تحت الحكم الايراني في منطقة « عربستان » ووجد لديهم شعوراً قومياً قوياً مستتراً في آن ، وذات يوم كان في احد

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٤٢ .

المشارب مع بعض اصحابه يتحدثون بالعربية فأقبل عليهم بعض الشبان العرب من ابناء عربستان ، وراح احدهم يقول في حسرة : أنتم اخوتنا وكم نتمنى لو كنا معكم في بلاد واحدة ، واخذ يغني اغنية عراقية يذكر فيها الملك «فصل» مادحاً ، ظناً منه ان ذلك يعجب العراقيين ، فما كان من احد السكارى الايرانيين إلا ان هجم على الفتى العربستاني صارخاً : « انت ايراني ، غني على ملك ايران - شاهنشاه »^(١) . ورغم ان اهل تلك المنطقة يتكلمون العربية فإن الحزب الشيوعي يصدر لهم صحيفة تسمى « خلق خوزستان » باللغة الفارسية ؛ وقارن بدر بين الحزبين : الحزب الشيوعي العراقي يكاد يكون في خدمة الاقليات وصوتها المعبر عن آمالها ، فهو يصدر لكل اقلية صحيفة بلغتها ، وحزب توده الايراني يفيض بنزعة قومية غالبة ؛ يقول بدر : « رأيت - فيما رأيت - ان حزب توده كثير الاهتمام بالحوادث التقدمية والوطنية في التاريخ الايراني ، فهناك مثلاً يوم يحتفل فيه الشيوعيون الايرانيون احتفالاً عظيماً هو ما يسمونه بيوم « مشروطيت » واطنه . . . يوماً طالب فيه بعض الاشخاص الايرانيين بتطبيق روح الدستور في ايران »^(٢) .

ثم حدثت الثورة على مصدق في تلك الفترة ، وشهد بدر كيف تخلى حزب توده عنه حتى تمكن زاهدي ومن وراءه من المتأمرين من انجاح خطتهم ، ولما ثار بدر على هذا التخاذل وسأل عضواً من حزب توده - في طهران - كيف يدعون الأمور تتجه في هذا المجال أكد له ذلك العضو ان الثوريين كانوا يقدرّون على سحق زاهدي وأردف قائلاً : « اسمع ايها الرفيق العربي نحن على حدود اتحاد شوروي (الاتحاد السوفييتي) واذا استولينا على الحكم - نحن الشيوعيين - فهل تظن الامريكان يسكتون عن ذلك ؟ بالطبع لا . . . سوف يتدخلون ، واذا ما تدخلوا اصيب الاتحاد السوفييتي بالضرر »^(٣) وأياً كان حظ هذا التعليل من الوجاهة او التفاهة ، فإن موقف حزب توده قد مكّن الفرصة لاستقواء الاتجاه اليميني في ايران وحصر حزب توده في « قمع بلوطة » ، ولكن هذا الموقف نفسه قد حطم في صدر بدر آمالاً عريضة ، وازدادت آماله تكسراً حتى اصبحت دقاً مطحوناً حين عاد الى العراق وحذّث رفاقه بما كان من تقاعس الحزب الايراني ، فوجد رفاقه العراقيين يصوبون ما اقدم عليه حزب توده ، لأن في ذلك كل خير ومصلحة للسلام .

وبقيت الشعرة الدقيقة التي كان يستبقها معاوية بينه وبين الناس فلا يسمح لها بأن

(١) الحرية ، العدد : ١٥٠٢ .

(٢) الحرية ، من مقالة بعنوان : « تجربي مع تودا » .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٤٢ .

تقطع ، ولكن بدرجة أقل ، ولذلك يقول في وصف خيط الشعاع الهباتي :
« لقد بقيت رغم هذا عضواً في الحزب الشيوعي العراقي معزياً نفسي بأن القيادة قد تغير
ويأتي إليها أناس يقدرون مصالحهم القومية حق قدرها . غير أنني لم يعد يربطني
بالشيوعيين غير خيط واه ضعيف ، وكان أقل خطأ يرتكبونه كافياً لأن يقطع هذا الخيط
بيني وبينهم »^(١) .

ذلك هو الجانب الحزبي من التجربة الايرانية التي امتدت السياب بشؤون اخرى
مفيدة ، فقد تعرّف فيها الى اشخاص كثيرين ، وأتيح له من خلالها مزيد من التمرس
بنماذج نفسية وأخلاقية مختلفة ، ومشاركة في بعض ضروب النشاط ، فقد كان يخرج مع
« الرفاق » في نزهاتهم ايام العطلة الاسبوعية ويستمع الى الخطب والقصائد ، ومرة القى
قصيدة عن السلام بالعربية ثم قرئت ترجمتها بالفارسية ، واستنسخها احد الرفاق
ودرسها لتلامذته في احدى المدارس الثانوية^(٢) . ويقول : « لقد تعلمت في هذه السفرة
من فنون الحب ما كنت اجهله ولم يكن ذلك إلا عن طريق رؤيتي للآخرين »^(٣) . وقد
تعرّف الى جوانب مختلفة من الحياة في عربستان وزار شميران - وهي مصيف على مسافة
من طهران - وسكن في العاصمة الايرانية وتردد الى الحانات ودور البغاء في « دروازة
قروين » ، ورأى - عن كثب - أساليب زاهدي في تعقب الحزب الشيوعي ، وتعلم قليلاً
من الألفاظ الفارسية لتسعه على التفاهم مع الناس .

ولما أزمع العودة الى وطنه كان يعمل على ثمانين توماناً استدانها منه احد الشيوعيين
العراقيين (وهو ايراني الأصل) ولكن المدين عجز - أو تظاهر بالعجز - عن الوفاء بدينه
معتذراً بأن الأعمال معطلة وأنه لا يملك مصدراً للارتزاق ، وعندئذ لجأ بدر الى رفيق
عراقي يعدّه مثال النزاهة بين من عرفهم من اعضاء الحزب ويرمز اليه بالحرفين
(س.ج) فباعه فراشه وسريره واشترى تذكرة قطار في الدرجة الثالثة الى المحمرة ليعود
منها الى العراق^(٤) ، وهو منقل النفس بالتجربة الايرانية المريرة .

بقي ان اقول : ان التفرغ الذي هيأته له هذه المرحلة في الكويت وايران ،
وشعوره بالغربة الضائعة ، وتلمله تحت وطأة الضيق المادي ، وامتلاء نفسه بالمقارنات
والمفارقات ، كل تلك العوامل قد مكنته من الانصراف الى انجاز مشروعات شعرية غير
قليلة ، وخاصة في نطاق القصيدة الطويلة ، وقد منحت شعره شيئاً من تلوين جديد .

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٢ .

(٢) الحرية « تحريتي مع تودا » .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) الحرية ، مقالة عنوانها « نماذج من سلوك الشيوعيين » .

الأسلحة والأطفال

كان بدر يحمل في حقيقته عندما عاد من الكويت ثلاث قصائد ، اثنتان منها طويلتان وهما : « الأسلحة والأطفال » و« المومس العمياء » وواحدة متوسطة الطول هي « غريب على الخليج » وهو يضيف الى هذه الثلاث قصيدة رابعة يقول انه نظمها في الكويت : « أتعلم أن قصيدة أنشودة المطر التي كتبتها اثناء اقامتي في الكويت هارباً من العراق أيام نوري السعيد كانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام ولكنني حذفت منها عدة مقاطع فصارت على ما هي عليه . . . »^(١) فهذه تجعل القصائد الطوال ثلاثاً ، وتؤكد ان السياب وجد لديه في الكويت متسعاً من الوقت ليحقق امنيته الكبرى وهو ان يعرف بين الناس باسم « شاعر القصائد الطويلة » ، ولكنه وجد عند عودته الى العراق ان مثل هذه القصائد لا تتسع له صدور الجرائد والمجلات - بسبب الحجم - ، وان العثور على ناشر يضطلع بنشر كل قصيدة على حدة في كراسة خاصة امر عسير ، ولهذا اضطر ان يعود الى الشكل المتوسط او القصير ، وكان ظهور القصائد التي تحمل اسمه على صفحات الجرائد اليومية او المجلات وصلاً لما انقطع اثناء غيابه ، وتأكيذاً لاستمراره في الشعر ، وذلك لأنه لم ينشر بيتاً واحداً خلال الفترة التي قضاها في ايران والكويت ، وحين عاد الى العراق وجد أن غيابه قد كان مجالاً لبروز شعراء آخرين ينافسونه في ميدان الشهرة ، هذا الى قلة صبر الناس على قراءة القصائد الطويلة ، اذا تجاوزنا حلقات النقد الأدبي ومجالات الاهتمام الخاص بالشعر والحركة الشعرية الحديثة .

وكان نظمهم لقصيدتي « الأسلحة والأطفال » و« المومس العمياء » في فترة واحدة

(١) أضواء : ٥٤ .

يدل على أن الانقسام القديم الذي أثمر قصيدتين سابقتين وهما : « فجر السلام » و« حفار القبور » ما يزال يفعل فعله في نفسه ، فبينما تعدّ « الأسلحة والاطفال » انطلاقاً طبيعياً من قصيدة « فجر السلام » وتطوراً فنياً على اصول الموضوع المشترك ، تحيء قصيدة « المومس العمياء » تنمة لأختها السابقة « حفار القبور » او صورة من روح الاستسلام للتعذيب في مقابل تلك الروح « السادية » الطاغية عند الحفار .

ومن الطبيعي ان يرحب « الرفاق » بقصيدة « الأسلحة والاطفال » وان يبدوا شيئاً من التردد في قبول القصيدة الثانية ، لأن الأولى « تخدم السلام وتدعو اليه . . . وان المعركة الرئيسية هي معركة السلام ، وأما ما عداها - وخاصة المشاكل التي تناولتها المومس العمياء - فأشياء ثانوية »^(١) ؛ وإذا كان هذا الموقف تعبيراً عن وجهة نظر سياسية ، فإنه يتضمن ايضاً - سواء عرف الرفاق ذلك او لم يعرفوه - حقيقة فنية ، تتصل بطبيعة المهمة الشعرية : فقصيدة « الأسلحة والاطفال » صورة لحرية الارادة الانسانية والفعل الانساني ، وهي نعمة من الايمان بقدرة الانسان على التغيير والثورة ، ولذلك فإنها تحمل ما يحمله الأمل المتفائل من ارتياح نفسي ، بينما تمثل قصيدة « المومس العمياء » أقصى انواع الجبرية ، اذ لم يكتف الشاعر بأن يصور مومساً مسكينة جنت عليها ظروف قاهرة ، بل جعلها عمياء ، ليجعل نبذها حتى عند طلاب الشهوة أشد ، ويكذس فوق كاهلها المرهق عبء السنين وزحف الشيخوخة ، وموت الطفلة ، والعمى المقعد ، دون ان يكون هناك بضيض من نور بين تلك الظلمات المتراكمة في ذلك البحر اللجي الذي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحب ؛ فالقصيدة من ثم تملأ النفس بنقمة على علة محتجة ، وتبهم الغاية ، وتحيل التأمل في المصير الى كآبة مرهقة . والتوفر على نظم القصيدتين في فترة واحدة يؤكد ان الجسر الذي يصل بين حرية الارادة والجبرية المطلقة ما يزال مفقوداً لدى الشاعر ، وأنه لم يستطع بعد ان يختار طريقه في النظرة الى الانسان . كان ما يزال يحس وهو في الجماعة الكادحة المكافحة انه أحد ابنائها الذين يستطيعون ان يغيروا معالم الشقاء والويلات ، فإذا خلا الى نفسه وتحسس آلامه الفردية - وهو ضائع في الكويت « ينفق ما يجود به الكرام على الطعام »^(٢) ، وجد الصورة السالبة الاستسلامية أقرب الى تصوير ما يعانيه في قرارة نفسه ورأى صورة « المومس العمياء » مثلاً فاجعاً لذلك الاستسلام .

وفي أساطير اليونان ان أدونيس (وهو صورة اخرى لتموز) تنازعت حبه كل من

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

(٢) من قصيدة « غريب على الخليج » في ديوان انشودة المطر : ١٦ .

برسفونه التي اختطفها (هيديز) القِيم على العالم السفلي حين كانت تجمع الأزهار في المروج الصقلية ، وأفروديت (وهي صورة أخرى من عشتاروت) ربة الحب ، فقضي عليه ان يقسم السنة بينها ، لهذه شطر وللأخرى شطر . كذلك كان الشاعر في هذه الفترة وفي ما سبقها ، ما يكاد يمثي خطوة حتى يحس بأنه موزع بين قوتين تشده كل منهما اليها وتريد ان تستأثر به ، ولم يستطع ان يجمع بين القوتين إلا حين استكشف رمز « ادونيس » او « تموز » ، ولكن الحديث عن هذا الكشف سابق لأوانه ، وان كانت حدة الانقسام في هذه الفترة ارهاصاً نفسياً بذلك الكشف .

ويتسلل الانقسام - أو الازدواج - الى القصيدة الواحدة من قصائده ، في مبناها الموضوعي والفني ، ففي قصيدة « الأسلحة والاطفال » عاد الشاعر الى ذلك المبنى السهل الازدواجي الذي اختاره في قصيدة « فجر السلام » ، أعني موضوع التقابل بين « السلام والحرب » وبنى قصيدته على أساسه . ومع ان الموضوع مستوحى من طبيعة انتمائه السياسي والانساني العام ، فإنه - فيما يبدو - اتكأ فيه على الشاعر الفرنسي أراغون ، اذ لمح لديه ما يمكن ان يتطور الى قصيدة طويلة ، ومن المحقق انه كان قد عرف « عيون إلزا » لذلك الشاعر - وهي قصيدة ترجمها السياب ونشرها في كراسة مع قصيدة اخرى لأراغون بعنوان « الايام الضائعة » . ولقصيدة « عيون إلزا » عنوان فرعي هو « الحب والحرب » وهذا هو الموضوع الذي اتجه اليه السياب في قصيدة « الأسلحة والاطفال » ، وكان الجو في قصيدة أراغون يسيطر على نفسه ، ولكنه تحول به تحولاً قوياً : كلا الشاعرين على سيف خليج واحد هما ينظر الى السفن التي أغرقتها المعارك الحربية والثاني ينظر الى السفن المحملة بالبضائع - وربما بالركاب - وهي تهم بالاقلاع ، والحنين الى العراق يغمره ، فيتصورها سفناً حربية تقل الجنود الى المعركة وهم يلوحون لحبيبتهم الواقفات على رصيف الميناء ويودعنهن « وداع الذي لا يعود » ، وبينما يتحدث اراغون عن « القبرة » ويرمز بها الى الحبيبة ، يتحدث بدر عن « القبرة » التي تصدح في الفضاء ، لتضفي على صورة السلم طمأنينة وارتياحاً ، ويمزج بين القبرة وبين الفجر فيتذكر ايباناً لشيكسبير في مسرحية روميو وجوليت فيستعيرها على النحو التالي :

« دعيني فما تلك بالقبرة »

دعيني أقل انه البلبل

وان الذي لاح ليس الصباح ^(١)

ويتصور اراغون أنه سيصرخ طالباً العودة الى حبه كأنه شاحذ سكاكين ينادي في

(١) الأسلحة والاطفال : ٥ .

الصباح الباكر « سكاكين . . سكاكين » ويستعير السياب هذا النداء ويحوّله الى نداء آخر - نداء امرئ يلم ما لدى الناس من أدوات معدنية عتيقة ليقدمها مادة لصنّاع الأسلحة ، كي يصنعوا منها القتل والدمار ، وهو في نداءه يصيح : « حديد عتيق . . رصاص . . حديد » . ويتحول الصراع بين الحب والحرب في قصيدة اراغون الى الصراع بين حياة السلم جملة وحياة الحروب ، وبذلك يتسع المجال أمام السياب ليكبر الصورة ويتفنن في جزئياتها المفردة .

فالمنظر العام في القصيدة قروي الطابع يبدو فيه الاطفال رمزاً للبراءة المطلقة في لعبهم وهوهم ، ويستعير فيه الشاعر صوراً من طفولته ، وهو يلقط المحار على ضفة النهر فيتصور ان اقدام الاطفال الابرياء « محار يصلصل في ساقية » ، ويرسم جواً طافحاً بالنعومة حين يتصور ان اكفهم المصفقة « كخفق الفراشات مر النهار عليها بفانوسه الازرق » . ثم يرسم من خلال الجو الذي يضيفه الاطفال على الحياة صوراً للوداعة والسعادة والطمأنينة : فالأب ينسى التعب حين يعود فيتلقاه طفله « يكركر بالضحكة الصافية » والعجائز يجتمعن من حولهن اولئك « الورود » - في الشتاء - ويحكين لهم حكايات جميلة ، ويتخيلن حين يرينهم أنهم عدن الى عهد الطفولة الجميل ؛ فإذا طلع الصباح نهض الاطفال يخفقون بخطاهم الصغيرة على السلام ويدغدغون وجوه أهلهم النائمين ، او يرافقون أمهاتهم الى الموقد لاذكاء النار فيه . . . ولكن سرعان ما يتحول هؤلاء الاطفال الى جنود يخوضون ساحات الموت بدلاً من ساحات الطفولة وملاعبها وإذا هناك جثة دامية وخربة بالية . . . ان نذر الشر تحيط بالاطفال وهم يلهون ويغردون كالعصافير ، ويغطي على أصواتهم الرقيقة صوت أجش يصيح في ارجاء القرية « حديد عتيق ، رصاص ، حديد » - صوت ينضج بالدم ، صوت ذلك التاجر المشؤوم^(١) الذي يشبه في حرفته « حفار القبور » فهو لا يستطيع ان يطعم ابناءه الا بالاتجار فيما يصبح مادة لحصادهم ، او قبوراً لهم .

وحين يتردد الصوت المنكر مرة ومرة تكبر الربرة التي يلعب عليها الاطفال ، فإذا بها تشمل كل ربوات هذه الارض - ولا تعود مقصورة على القرية - ففي كل بلد اطفال ابرياء يلعبون ، وأناس سعداء كالاطفال سيتخذ هذا الحديد أغلالاً لهم ونصلاً لقطع أوردتهم وقلاً دون حريتهم : يستوي في ذلك اطفال كورية وعمال مرسلية وأبناء بغداد ؛ ويتقابل الصوتان : صوت الاطفال وصوت التاجر ، ولكن الصوت الثاني يفتح

(١) راجع صوة خضوري اليهودي الذي كان يجمع النحاس العتيق ، فيما تقدم .

امام عيني الشاعر صور الويل والخراب والدمار والأشلاء والانفجارات ، وانهدام
الجدران التي خط عليها الصغار لفظة « سلام » ويتغير وجه الأرض :

فمن يملأ الدار عند الغروب
بدفء الضحى واخضلال السهوب^(١)

ويستمر التاجر في ندائه : فإذا أم تخرج من بيتها لتبيعه السرير العتيق « المهاد
الذي التقى عليه عاشقان » ليصبح في المستقبل شظايا تفصل ذراعاً عن ذراع ، ولكن
هكذا شاء ارباب « وول ستريت » :

وأرباب وول ستريت القسا
يحولون حتى حديد السرير
جناحاً عليه المنايا تغير

ويعود الصوتان الى التقابل : وما اسرع ما يرى الشاعر آلام العذاب القاتل الذي
يعانيه عمال المناجم لينبوا حضارة سلمية من مركبة « يخف لها الصبية حين يسمعون
اجراسها » وجسر وناعورة ومحراث يهز قلب التراب « وتحضل حتى الصخور
الضئنة » . . . ولكن وسائل السلم قد تتحول في يسر الى وسائل دمار فلا يسمع الا
« صوت الرصاص وآهات الشكلى والطفل الشريد » . ولكن كيف تكون حال الأرض اذا
خلت من الأطفال ؟ وعند هذا الحد ينتهي التقابل بين الصوتين ، فيقسم الشاعر بأقدام
الاطفال وبالخبز والعافية ان جباه الطغاة لا بد من ان تعفر ، ولا بد من تحويل ادوات
الحرب الى حروف هادية ، ولا بد من تحرير آسية من المغيرين : ثم يأخذ في اهداء
« السلام » الى مناظر السلم الجميلة من حقل ودار ومعمل وزهرة وصبية وشاعر ، وقد
انتشرت ملاءة ذلك السلم فوق الدون والصين « والحاصدين ، وصياد اسماكها
الأسمر » فلولا الحرب التي يثيرها الطغاة لما بكت نساء الجنود ولا بكى الأب بنيه ، ولا
شبت نيران الحقد لتحصد حي الزوج ولا عاش ابناء يافا - على مقربة من لآلاء
مدنتهم - يعانون الزمهرير القاتل ، ويمضي الشاعر في نشر راية السلام فوق مختلف
البقاع : فوق مدفن شيكسبير ، وباريس رويسير وايلوار وتونس والرباط وفينيسية
والكرنفال والمسيبي واغاني الزوج من حوله . . . ويعود منظر الصبية العسافير ،
والدواليب تدور في كل عيد :

فقد لاح فجر انطلاق العيد

(١) الاسلحة والاطفال : ٥ .

وانا رفعنا لواء السلام
رفعناه فليخسأن الظلام

فالرصااص والحديد لم يعودا يتخذان للحرب وانما لبناء كون جديد .

تلك بايماز هي الصورة العامة للقصيدة ، ويتضح منها ان المبنى الشعري اقيم على أساس المقابلة بين دنيا الاطفال في براءتها وحيويتها وما تضيفه من هناءة في القلوب ، وما تعقده من علاقات سلمية في الحياة وبين الدعوة الى الحديد والرصاص - وقد كان هذا التقابل يمثل الدورتين الأولى والثانية في القصيدة على نحو مسترسل ضاف ، فيه طول النفس وفيه جمال التصوير لدنيا الاطفال والصورة المضادة لها ، ولكنه انفلت الى تصوير جزئية صغيرة - منظر أم فقيرة تبيع سريراً كان ذات يوم مهداً للحب - ثم عاد يرسم التقابل بين تعب العمال في استخراج المعادن التي تبني الحضارات ، وتحول هذه المعادن نفسها في خدمة الشر والطواغيت ، ثم يجيء قسم بتحرير الأرض من اولئك الطفغة ، وتمجيد عالم السلام وصانعيه في عدد كبير من الأمكنة ، وتختتم القصيدة بالأمل في فجر جديد ؛ وقد اضطرب البناء على الشاعر ، ولكنه في كل مرة لم يفلت الخيط العام الذي يربط اجزاء القصيدة ، وذلك الخيط هو الالتفات دائماً الى الاطفال - والى سحر عالم الطفولة ، فإذا اضطره المقام الى الابتعاد عن تصوير هذه الناحية ايجابياً تساءل : كيف يكون العالم اذا خلا من الأطفال ؟

فمن يتبع الغيمة الشاردة
ويلهو بلقط المحار ؟
ويعدو على ضفة الجدول
ويسطو على العش والبلبل
ومن يتهجد طوال النهار
ومن يلشغ الرءاء في المكتب
ومن يرتمي فوق صدر الأب
اذا عاد من كدّه المتعب . . . (١)

ولهذا احتفظ بأجزاء قصيدته مرتبطة معاً ، وان كان اضطراب المبنى قد جعلها عرضة للتكرار غير الفني ، وللاختلال في الصورة الكبرى . لماذا حدث ذلك ؟ - أعني

(١) الأسلحة والاطفال : ١٧ .

اضطراب المبنى - قد يكون هناك غير سبب واحد : أما أولاً فإن الاحتفاظ بالازدواجية التي ظهرت في الدوريتين الأوليين لم يكن ممكناً ، فقد وضع فيها الشاعر الخطوط الاولى لكل ما يريد ان يقوله وثانياً ان الشاعر لا يكف قلمه عن الانسراب وراء أية جزئية في موضوعه ، ولو كان ذلك خروجاً على المبنى العام ، وثالثاً ان الموضوع الذي اختاره الشاعر كبير يتسع للحياة الانسانية كلها ومن ضعف التصور ان يظن اي شاعر انه قادر على الوفاء بمثل هذا الموضوع ، وموقفه أدق حين يكون - كبدر - شاعراً يستهويه التفصيل ؛ ورابعاً لأن المبنى المزدوج يظل يتقبل مزيداً من الدورات دون ان يبلغ مرحلة الختام ، ولهذا اضطرب الشاعر ان يحول القصيدة الى « شعارات » ، يحمي فيها جميع العاملين من اجل السلام ، وأن يمنحها خاتمة تشبه ان تكون من قبيل التفاؤل المقرر سلفاً .

ومع ذلك كله فإن للقصيدة جمالاً خاصاً يفردا بين كل ما عرفناه من قصائد بدر ، لأننا اذا تجاوزنا الشكل السياسي المفروض على ذهن الشاعر من الخارج وجدناها قصيدة تنبض بشتى صور الطفولة العذبة ، وتفيض بمشاعر انسانية قوية وخاصة عند التصدي لغياب نجوم الطفولة عن عالم الانسان - انها انتصار للحياة على الموت ، وهذا شيء فذ في شعر السياب - او في اكثر شعره ، على وجه الدقة . وهي بهذا كله ترتفع كثيراً على قصيدة « فجر السلام » وان اشبهتها في بعض تفاؤلها الختامي . وهي الى ذلك تعبر عن قدرة بدر على ان يصور الحياة ببساطة ودون حشد زاحر من الصور ، مثلما حاول ان يفعل في « حفار القبور » . ومع ذلك كان بدر فيها - من حيث البناء الكلي - ضحية طموحه بأن ينقل قطاعات كثيرة من الحياة الانسانية ، ويضعها في اطار واحد ، ولو اكتفى برسم صورة الاطفال اللاعنين ، وصوت المتادي الذي يشتري المعادن العتيقة وما ينجم عن هذا التقابل من فزع في نفسه ازاء صورة ثالثة تمثل الدمار ، وتقتل البراءة بقتل رموزها ، لكان ذلك اقدر على التأثير الفني ، عن طريق الاكتمال الطبيعي في البناء . ومهما يكن من شيء فإن قارئ القصيدة يحس بنضج الحنين في نفس الشاعر الى بيت وطفل ، ولعل هذا الشعور العاتي هو الذي مكّنه من ان يجعل الاطفال محور الجمال وقطب الترابط في قصيدته ، غير ناس ان ينعش من خلال ذلك صور طفولته في جيكونور .

وتتميز القصيدة باتساق الروافد الثقافية في حزمة واحدة ، وقد ألمحت من قبل الى الاثر الخفي الذي تركه فيها أراغون ، وتلك الاقتباسة الجميلة التي وقعت موقعاً جميلاً حين انتزعها عامداً من رواية روميو وجوليت ؛ ولأول مرة نجد عنده اقتباساً من ادب

سيتول^(١) ، الشاعرة التي ستهبه في المستقبل دنيا من الصور والرموز ؛ وتنساب في ثنايا القصيدة خفقات من قصيدة شوقي ، التي يتحدث فيها عن الاطفال :

ألا حبذا صحبة المكنب وأحبب بأيامه أحبيب
ويا حبذا صبية يلعبون رداء الحياة عليهم صبي

بل ان المفارقة التي رسمها شوقي بين عالم الاطفال وعالم المستقبل الذي لعب بمقاديرهم ونثر تلك الباقية الجميلة بيد قاسية ، هي المفارقة التي نقلها السياب بين عالم الوداعة وعالم الحديد والرصاص . ومن الطريف ان الشاعر عاد الى جزء من قصيدة « نهاية » - وكان قد نشرها في ديوانه « اساطير » - فاقتبس ذلك الجزء الذي يصور فيه منظر اب غرق ابنه ، فهو في لوعته وتفجعه يتردد هنا وهناك كالمذهول سائلاً عنه المياه ، وضمنه قصيدة « الاسلحة والاطفال » ليقول انه رأى هذا المنظر في الواقع عياناً وشهد صورة مجسمة للفجعة التي يجلبها الموت^(٢) .

وحين اعاد الشاعر نشر هذه القصيدة في ديوانه انشودة المطر (دار مجلة شعر - بيروت ، ١٩٦٠) اجرى فيها بعض التغيير والحذف ، فهذا البيت :

سلام على (الدون) فاض النعيم

اصبح :

سلام على (الكنج)

وحذف من القصيدة كل شيء يتحدث عن طواغيت « وول ستريت » كما اسقط هذا المقطع التالي الذي يتحدث عن حي الزنوج :

ولم تحصد النار حي الزنوج
ولا مج فيه الرصيف الدماء
ولا اجتاحه المجرمون العلوج
بما جرروا من غلاظ الحبال
وما صفدوا من رقاب الرجال
ولا أن مرضى بطاء الليال

(١) انظر ص : ١٦ وهو اقتباس مباشر ، ولكن اثر ادب سيتول قد ظهر في قصيدة « فجر السلام » حيث تحدث عن « ظل قابيل » .

(٢) انظر اساطير : ٦١ وقارن « الاسلحة والاطفال » : ١٨ .

وحذف مقطعاً آخر طويلاً يتحدث عن الزوج وعن وسائل الفتك بهم^(١) ؛ وتخلّى
ايضاً عن الخاتمة التي جاء فيها :

فقد لاح فجر انطلاق العبيد
وأنا رفعنا لواء السلام
رفعناه فليخسأن الظلام

وليس ما اخلت به الطبعة الثانية مما حذف لأن الشاعر حاول ان يعدل في المبنى
الفني ؛ وقد يسأل سائل : هل أخل هذا الحذف ببناء القصيدة ، وهل يستطيع ان يدركه
من كان لا يعرف الطبعة الأولى ؟ وهذا سؤال لا يحتاج جواباً ، فقد سبق ان اشرت الى
ان التفصيلات الجزئية في القصيدة كثيرة ، ومعنى ذلك ان هناك جزئيات اخرى لو
اسقطت منها لما احس القارئ بأن هناك لبنة سقطت من موطنها الطبيعي . والسؤال
الذي يحق ان يلحق هو : لم حذفت تلك الاجزاء دون سواها ؟ اذ من الواضح ان
المحذوف يتصل بموضوع واحد ، وهو اخفاء الهجوم على طواغيت « وول ستريت »
واخراس الصوت الذي يتحدث عن قضية الزوج ، وطمس الخاتمة التي تتحدث عن
رفع « لواء السلام » . ولا يحتاج القارئ الى تأمل كثير كي يدرك سر الحذف ، فإن كان
الذين تولوا نشر الكتاب هم الذين قاموا بذلك ، فإن طبيعة المحذوف تفضح ماهية
الهدف ، وان كان السياب هو الذي تولى ذلك فإنه امر قد يحمل على نزعة المراضاة
والمجاملة للناس ، وهو امر يقرر ان هذه النزعة لدى السياب - كما اشرت من قبل -
كانت تصيب مبادئه وفنه بخدوش ، واحياناً بجروح عميقة . أم ترى ان السياب راجع
خطأه حين وجد ان الزوج كانوا ينعمون بالحرية والمساواة وان عصا التفرقة العنصرية قد
كسرت الى الأبد ؟ من العسير ان ننسب الى الشاعر عرضه للمبادئ والمواقف - حسب
متطلبات السوق الراهنة - ، ولكن من العسير ايضاً ان نتصور مفكراً يتنازل عن نزعته
الانسانية في سبيل عرض هذا الادنى - اعني المراضاة والمجاملة ، والفوز لقاء ذلك بطبعة
انيقة لديوان شعر .

(١) انظر ص ٢٨ من الطبعة الأولى .

الموسم العمياء

حين انتقل الشاعر الى كتابة قصيدة « الموسم العمياء » لم يكن يدرك ان القصيدة التي تبني على التضاد بين موضوعين (كالحياة والموت او الحرب والسلام) قد تحقق ، ولم يحس انه قد اخفق حقاً في هذه المحاولة مرتين ، ومع ذلك فإنه في قصيدة « الموسم العمياء » تجنب موضوع التضاد ، شعباً مؤقتاً من ذلك النوع من المبني ، وانتحى منحى آخر ، لعله ايسر بكثير من البناء المزدوج .

كان في قصيدة « حفر القبور » قد ترك الباب مفتوحاً ليعود اليه ، لكنه بدلاً من ان يعاود الكتابة مرة اخرى عن الحفار ، وجد انه قد ضحى بالمرأة البغي في سبيل التصوير الفني حينئذ ، فلم لا يتناول الحديث من زاوية النظر الى تلك المرأة ، فإن الموضوع اشد اثاراً واقرب الى النفوس من موضوع « الحفار » ؛ واذا كانت شخصية الحفار تمثل النزعة السادية الطاغية - كما اشرت من قبل - فإن تصوير نظيرها ، في حالة استسلامية ، اقرب الى الناحية الانسانية لأنه يستطيع ان يشير قدراً اكبر من الشفقة والعطف والراء .

ولقد كانت بعض الادوات التي اسعفته في قصيدة الحفار ما تزال جاهزة لديه : فهو بحاجة الى المنظر الليلي والى صورة الحارس المكدود ، وصورة العابرين ، والى السكير الذي يرتاد حي البغاء ولكن لا بد من تغيير الدافع المحرك للقصيدة : فقد كان هو المال لاشباع الشهوة الجنسية ، أي ان الظمأ الجنسي كان هو الدافع الأقوى في توجيه قصيدة الحفار ، ويصبح عنصر المال اقوى في قصيدة « الموسم العمياء » وتصبح الشهوة الجنسية وسيلة للحصول عليه ، وتغدو الغاية من العنصرين : الشهوة والمال هي الحصول على القوت . وحين يتغير الدافع في القصيدة تتغير معالم اخرى كثيرة تبعاً

لذلك : فتدخل في الصورة شخصيات جديدة منها عدد من البغايا ، والقواد ، والجنود وصورة والد الفتاة التي اصبحت بغياً ، وزوجة الشرطي ، وبائع الطيور في حي البغاء ، وعندما يتغير الدافع ويقوى عنصر المال يصبح إفراذه بالحديث امراً طبيعياً في القصيدة الجديدة ؛ وتتعدد المسارب النفسية الى الموضوع : فيمكن الوقوف عند الانتحار ، والاحتجاج الجريح على هذا الوضع السليبي ، والتغلغل في الذكريات ، والمقارنة بين الصبا وخطر الشيخوخة الزاحفة ، وبالجملة فإن قصيدة حفار القبور ليست سوى صورة لرجل معين يمشي في الطريق من الجبانة الى المبنى ثم يعود الى القبور . اما قصيدة « المومس العمياء » فإنها تاريخ حياة امرأة - شريط زماني يسترسل في داخل مخطط مكاني عريض هو حي البغاء في بلد عراقي . ولذلك كان هم الشاعر ان لا يعزل استرسال ذلك الشريط عن الواقع المكاني ، بل ان يقيي البعدين الطولي الزمني والعرضي المكاني متجاورين او متلازمين .

وتاريخ حياة انسان قد يقص حسب تنابعه الزمني ، ولكن القصيدة تضيق ذرعاً بذلك احياناً ، لأن نمو القصيدة ليس من الضروري ان يعتمد على تسلسل الزمن - كنمو الانسان ؛ فإذا تذكرنا ان قصة حياة فتاة تحترف البغاء لا تصور إلا في لحظتين : ما قبل السقوط وما بعده ، ادركنا ان اللحظة الأولى هي الجديرة بالتصوير ، لرسم المفارقة البعيدة أولاً بين الماضي والحاضر ، وللهرب الى احضان الماضي الجميل من شقاء التعمسة الراهنة ؛ أي ان نمو قصيدة تتناول مثل هذا الموضوع يتم بالمزج بين الرؤية للواقع على ضوء من الذكريات ، كما يكون للتداعي واللمح الرجوعي اثرهما في بناء القصيدة . وعلى التداعي التذكري والرجعات الخاطفة اعتمد السياب كثيراً في قصيدته ، حتى جاءت سلسلة : حلقاتها الرؤية (او التأمل في الواقع) والاستذكار ، وليس يربط بين تلك الحلقات احياناً الا الخيط العام وهو صلة المرأة بكل حلقة منها على حدة . ويتم وصل هذه الحلقات بسرعة خاطفة تفوت على القارئ الفحص عن مدى التعسف او الضرورة في ذلك الربط .

وتتلخص القصة - من حيث كيانها التاريخي - في سطور : فتاة اسمها سليمة ، من اصل عربي صريح ، عاشت في كنف اب فقير ، كان يعمل حصاداً بأجر ، وذات يوم سمعت طلقاً نارياً في الحقول ، فهرعت تستطلع الخبر ، وقلبها يحذنها ان والدها ربما صاد بطة تصلح طعاماً لهم في ذلك اليوم ، ولكنها تجد اباهم مضرجاً بدمائه ، قتله اقطاعي (او حارسه) اتهمه بأنه دخل حقله يسرق من قمحه الناضج ، والفلاحون من حوله يهمسون في ذلة مردين تلك التهمة : « رآه يسرق » . وتنشب الحرب وتجيء آلاف الجنود الى العراق ، فتستباح اعراض ، وتقع سليمة فريسة لهذا المد العاتي ، وتصبح بغياً

محترفة ، ويكون الاقبال عليها في شبابها كبيراً ، ولكنها تصاب بالعمى وتحس بوطأة السنين الزاحفة ، كما يتغير اسمها بعد فقد البصر فيدعوها « صباح » . وبسبب عماها يعتمد عنها طلاب الشهوة وتحس بالجوع والحاجة الى المال .

وفي غمار تلك الحياة القاسية تفقد بنتاً كانت من ثمرات الإثم ؛ وها هي في ذلك الوضع المحزن تستدعي الايدي التي تشتري جسدها بما يسد الرمق فلا يسمع دعاءها احد .

ان هذا السرد التاريخي يبين ان انتقال القصيدة حسب السياق الزمني سيكون خلواً من الاحداث ، ولهذا لا يمكن اعتماده في القصيدة . واهم حادثة في حياة هذه الفتاة هي ما اتصل بمقتل والدها ، ولهذا كان البدء بها ممكناً . ولكن الشاعر كان يعتقد ان القصيدة الطويلة لا بد من ان تكون ملحمية الطابع ، والملحمة تتطلب فاتحة تمهيدية ، فذهب يمهّد للقصّة بمقدمة طويلة زادت على ست صفحات : عرض فيها للصورة الليلية التي اطبقت على المدينة ، فإذا المدينة نفسها عمياء ، والعاثرون في طرقاتها هم أحفاد « اوديب » الاعمى - فهم ايضاً نسل العمى - تقودهم شهواتهم العمياء الى المبعى حيث المقبرة الكبرى التي تطبق على جيف مصبغة بأنواع الطلاء ، واحد السكرارى (اعمى آخر) يدق على الباب يحلم بدفء الربيع ، فيسخر الشاعر منه ومن حلمه الكاذب ويخبره ان شيطان المدينة (أي المال) لم يراهن في ذلك الحى الا على اجساد مهينة محطمة ، فليضاجع اية امرأة منهن ليسر لها الطعام ، وليس ذلك السكرير بأسوأ حالاً من الأب الذي جعل من ابنته متاعاً يشرى بالمال ، فهو قد دفعها (في عماه وجهله) الى ذلك المصير ، وليست التي لحقت بالمواخير اسوأ حالاً من « النائمات في كنف الرجال » اللواتي يعاملن بامتهان فهن ايضاً عمياوات في الذلة المضروبة عليهن ، وكلهن - سواء بقين في كنف الرجال او في حظيرة الاثم - يرين اطفال الحقد في صدورهن ليعصفن بالرجل المستبد الممعن في عماه .

تلك هي المقدمة وهي رغم التنقل السريع بين جوانب مختلفة من الصورة الكبرى لوضع المرأة ، وقسوتها التقريرية ، ووضوح التوجيه المقصود ، من خير المقدمات التي يعنى بها السياب عناية خاصة في قصائده الطويلة ، لأن وحدة « العمى » الحقيقي والمجازي فيها تجعل قصة المووس العمياء جزءاً لا يتجزأ من اللوحة الكبرى .

وتبدأ القصة بعد ذلك بصورة بائع الطيور وهو يعرض سلعته في حي البغايا ، وتناديه سليمة لتتحسس ما يبيع ، وفيها هي تمر يدها على الطيور تتذكر اسرارها التي كانت تراها في صباها ، وتذكر اباها والطلق الناري والفاجعة ، وتسمع صوت قهقهات بعيدة

فتعرف ان السمسار قد عاد « من الترصّد بالرجال على الصيد » وتمنى لو كانت متزوجة فتخطر على بالها قصة زوجة بائسة هي امرأة الشرطي الذي يعمل حارساً في حي البغاء لكي يضمن ألا يتم اتجار بالخطايا « إلا لعاهرة تجاز بأن تكون من البغايا » ، وتدرك ان الزوجة ليست احسن حالاً ؛ فينصرف خاطرها الى الانتحار فتدفع عنها هذه الخاطرة لأنها « حرام » فيستبد بها الغيظ وتتساءل في حرقة بالغة : اذن « لم تستباح » ؟ ويغلي الغيظ في صدرها حقداً على الرجال ، وتتشفى بتوزيع الداء عليهم ، ولكنها تذكر انهم ليسوا سواء : فمن كان منهم كاهل قريتها كانوا أناساً طيبين ، جائعين مثلها « ومثل آلاف البغايا ، بالخيز والاطمار يؤتخرون » ومن كانوا كالذين اغتصبوها - من جند الحرب - فهم المجرمون حقاً ، في استعلائهم وزهوهم ؛ وتسمع وقع اقدام السكاري فيتمثل لها الوجود كله مقسوماً في شطرين يفصل بينهما سور ، ها هنا بغايا وهنالك سكارى - تلك هي حياة البشر ، وكل فريق منهما يطلب الآخر ، ولكن السور عنيد كسور يأجوج ومأجوج الذي سمعت عنه في الصغر ، لا يمكن ان يدكه إلا طفل اسمه « ما شاء الله » ، ويدركها الاحساس بأن الزنا يعرضون عنها . لأنها عمياء ؟ ولكن الذين يطلبون جسدها لا يبحثون فيه عن عينيها . أترى ان رفيقتها « ياسمين » هي سبب اعراضهم عنها لانها تزينا بالطلاء ، فتتعمد تشويه محاسنها ؟ ولكن لا ، انها تغيرت حقاً عن تلك الصبية التي كان شعرها يلهث بالرغائب والطراوة والعبير ، الصبية ذات الثغر الجميل والنهد الكاعب . ولكن الى متى هذا الجوع والذباب قد شبع من قمامة المدينة ؟ الجوع الصارخ يجعلها تصرخ - بينها وبين نفسها - مستدعية السكاري ، مدلة بنسبها العربي ، لم لا يأتي هؤلاء السكاري فيضاجعون دماء الفاتحين - دم خير الأمم كما كان ابوها يقول - ليكون في ذلك درس لكل اب لا يزوج ابنته متشبهاً بخرافة النسب . وتسقط المفارقة حين تذكر المصباح الذي تضيئه للآخرين وهي لا تراه ، بزيت تدفع ثمنه من سهاد مقلتها الضريرة - والزيت غزير في بلدها - ؛ عشرون عاماً مضت وهي تأكل بنيتها من سغب ، تريد الحياة وهي تخون سنة الحياة ، وقد ماتت « رجاء » ابنتها ، ولكن موتها كان راحة لها . . . انتظار . . . انتظار : « الباب اوصد ، ذاك ليل مر ، فانتظري سواه » .

ومن هذا العرض الموجز يتضح مبنى القصيدة ، وتظهر الحلقات التي تكون السلسلة : الطيور - القهقهات - وقع اقدام - تذكر المصباح - وفي جوف كل حلقة منها خواطر مستدعاة ايضاً ، فالتداعي في داخل الحلقات موضوعي (مثلاً : تمني الزواج - لا زواج فالانتحار بديل - لا انتحار فاحتجاج جريح : لم تستباح ؟) ولكن تداعي الحلقات نفسها تعسفي يفرضه الشاعر للاستمرار في البناء ، وليس من رابطة بينها - كما اشرت من

قبل - سوى صلتها بالمرأة التي تتحدث عنها القصيدة . وهذا بناء سهل لا يكلف الشاعر شيئاً من التخطيط سوى ان يترك « بطل » القصيدة حراً في هواجسه ، يثبت ما يشاء منها ويحذف ما يشاء ، ولا يقف هذا الشكل حين يقف إلا عند التعب من التذكر او عند فقدان المدد الهاجسي الصالح للاثبات والاختيار ، ولهذا جاءت خاتمة القصيدة مؤقته اعني انها حين اعلنت « ذاك ليل مر فانتظري سواء » تركت الباب مفتوحاً للتفقيه على آثارها بقصيدة اخرى ؛ ومثل هذا المبنى يوفر وحدة موضوعية ونفسية كما يكفل ايجاد جو عام يقوي هاتين الوجدتين ، ولكنه لا يستطيع ان يؤمن « وحدة ضرورة » اعني نمو الحلقات نمواً حتمياً ، احداها من الأخرى . وقد كان من الممكن لهذا المبنى ان يكون مركباً لو كانت الرجعات الحافظة تنقلأ بين « المونولوج » الداخلي وتيار الحياة الخارجي ، ولكن الشاعر آثر ان ييسر على نفسه حين راوح بين القصص السردية والتأمل الاستطراذي ، حتى انه ليستنفر الاسلوب الملحمي في سياق القصة نفسه :

يا ذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد
لا تمهليها فالعذاب بأن تمرى في اثساد
قصي عليها كيف مات وقد تضرع بالدماء

فبدلاً من ان يتركها تعرض القصة من الداخل ، يأخذ هو دور الموجه للسياق القصصي .

اذن فإن المبنى لا يجعل من قصيدة « المومس العمياء » قصيدة متميزة ، أو نموذجاً للقصيدة كما يريد لها الشعر الحديث ، فهل هناك عناصر تكفل لها القبول في النطاق الشعري العام ؟ هناك لباب واهداب :

اما اللباب فيتمثل في الفكرة المحورية وهي الصورة الداخلية القابعة وراء الانشغال بالصورة الجزئية، صورة فتاة مسكينة جنت عليها ظروف العيش . وتقول الصورة الداخلية ان المجتمع - من حيث الأخذ والعطاء - فريقان : فريق المسخرين - بفتح الحاء المشددة - وهم هؤلاء الطيبون الذين يؤجرون مقابل الشبع ، وهم يأفنون من لفظة « بغي » دون ان يكون بينهم وبينها فرق في طبيعة المعاملة المتسلطة التي تنحدر فوق رؤوسهم ؛ وفريق ارباب « السهام التبرية » التي تصفر في الهواء ، وبها قتل والد سليمة ، وباسمها قامت الحرب ، وبفعلها تم تحويل البنت الشريفة الى بغي ، والرجل العاقل الى قواد ، والشرطي الى حارس على ممارسة الزنا بعد دفع الثمن للدولة ؛ وعندما تحول هذا المجتمع على هذا النحو انقسم اهله التعساء في فريقين : فريق السكارى وهم الرجال العمي الذين يدفنون خروق جواربهم في احذيتهم ويساومون البغي ليوفروا ثمن

العطور ، وفريق البغايا وهن جميع النساء اللواتي يمارسن حياة البؤس في ظل الزوج او دون زوج ، وبين الفريقين سور كسور يأجوج ومأجوج لا يفتحه إلا « الشاطر » المسمى « ما شاء الله » . وهذا هو القدر في اعتقاد اولئك التعساء :

ومن المعلوم وتلك اقدار كتبن على الجبين
حتم عليها ان تعيش بعرضها
.....

والله - عز الله - شاء
ان تقذف المدن البعيدة والبحار الى العراق
آلاف آلاف الجنود
.....

الله عز وجل شاء
ألا يكن سوى بغايا او حواضن او اماء
او خادعات يستبيح عفافهن المترفون^(١)

هل يريد الشاعر ان يثير النقمة على « القدر » ؟ انه يسرد ما يعتقده اولئك البائسون دون تلميح ، ولكن من شاء ان يأخذ التقرير موشحاً بمفارقاته وجد فيه استهجاناً او سخرية ، وهو اثر تحجبه طبيعة الانهماك في القصة وتفصيلاتها دون الماع الى رؤية جلية ، في هذا الصدد .

ويتمشى مع الفكرة المحورية ذلك التيار النقدي في القصيدة وهو يتناول سيطرة المال واثر الحرب في المجتمع ، والتشبث بفكرة النسب الصريح ، وغمز الواقع المتصل بوضع العراق الاقتصادي غمزاً جانبياً سريعاً :

ريح العراق أكان عدلاً فيه انك تدفعين
سهاد مقلتك الضريبة
ثمناً لملء يديك زيتاً من منابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين^(٢)

ولكن اعمق نقد في القصيدة هو ذلك الذي يعالج العلاقة بين الحرفة والحياة : فالمرء يكدح للحياة في خدمة اقطاعي مثلاً ولكنه يخون الحياة من حيث لا يدري ، لأنه

(١) الموسس العمياء : ١٢ .

(٢) الموسس العمياء : ٢٥ - ٢٦ .

يعين الظلم على الاستمرار ويفتح الباب لعبودية عشرات آخرين مثله ، وكذلك البغي فإن الطبيعة هيأتها لتكون أمّاً ، ولكنها تضاجع الرجال لتأكل لا لتبقي على استمرار النسل ، بل تعتمد ان لا تثمر تلك المضاجعة فتقطع بذلك حبل الحياة ، وتضفر حبلاً سواه ، فتشتق في النهاية بالحبل الذي تضفـره .

ذلك هو لباب القصيدة ، وهو يمنحها قوة موضوعية وفكرية ؛ اما الأهذاب فهي العلائق التجميلية والتخيلات الفنية ومنها : اعتماد الرموز والاساطير ، فهذه اول قصيدة يتكئ فيها السياب على الاساطير اليونانية وغيرها بشدة ، وكان من قبل لا يستثير سوى قصة قابيل ، اما الآن فهو يجمع الى تلك القصة صورة ميدوزا واوديب وافروديت وفاوست وابولو ، ولكن هذه الاساطير تدخل في قصيدته مدخل الاشارات التاريخية ، والاسطورة الوحيدة التي تحتل موضعاً راسخاً في قصيدته هي التي تحدث فيها عن يأجوج ومأجوج والسور :

سور كهذا حدثوها عنه في قصص الطفولة
يأجوج يفرز فيه من حنق اظافره الطويلة
ويعض جندله الأصم ، وكف مأجوج الثقيلة
تهوي كأعنف ما تكون على جلامده الضخام
والسور باق لا يُثَل ، وسوف يبقى الف عام
لكنّ (ان شاء الاله) .
طفلاً كذلك سميها

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير^(١)

ومن تلك الاهذاب استغلاله المفارقة الساخرة في القصيدة : المفارقة التي تجعل الحارس ساهراً على اقتضاء حق الدولة في اجازة الخطيئة لا على حماية الناس منها ، وتجعل هذا الحارس نفسه وهو في حي البغايا يردد اغنية « تصف السنابل والازهار والصبايا » والمفارقة التي تجعل الذباب شبعان من قمامة المدينة والخيول تجدد غذاءها في الحظائر والحقول بينما الانسان جائع ، والمفارقة التي جعلت « الشرف الرفيع » و « الابهاء » و « العزة القعساء » سلماً تعرض في سوق الشهوات فلا تجد مشترياً . والمفارقة التي تجعل عمياء تنفق كسبها القليل لإضاءة مصباح ، ثم تلك المفارقة الساخرة في الاسماء : فالمرأة تسمى سليمة وهي لذيغة تسوطها الشهوات وترقع وهيها بالدهان ، واذا عميت اصبح اسمها « صباح » ، واذا رزقت بنتاً سميتها « رجاء » ليموت رجاؤها جملة . . .

(١) ص ١٨ - ١٩ .

وهناك عذوية الاقتباس من حياة الناس في احاديثهم اليومية واغانيتهم :

وتوسلته « فدى لعينك . . . خلني بيدي اراها »^(١)

.....

وصدى يوشوش « يا سليمة يا سليمة

نامت عيون الناس آه . . . فمن قلبي كي نيمه »^(٢)

ومحاكاة الاغنية الشعبية بما يكسر من حدة الاندفاع السردى في قوله :

كالفصح لونك يا ابنة العرب كالفجر بين عرائش العنب
او كالفرات على ملامحه دعة الثرى وضراوة الذهب
لا تتركوني فالضحى نسبي من فاتح ومجاهد ونبي^(٣)

وهذا الارتكاز على لباب جوهري واهدا ب تعتبر - في مجملها - علائق فنية جميلة قد يعرض بعض تعويض عن التعسف الذي ادخل الحيف على المبني الفني الكلي ، اذ نجد في اللباب مطلباً اكبر من الحديث عن مومس بائسة ، كما نجد في الأهداب مكملات ضرورية للبراعة في السرد او في التصوير . ومع ان القصيدة لا تتحمل بعداً رمزياً في جميع شخوصها واحداثها ، فإنها يمكن ان تتخذ في عمومها صورة لوضع اجتماعي عام يسوده الاضطراب والفقر والتشيب بثل بالية ؛ إلا انها تصف اكثر مما تضرب على جذور العلل والادواء ، ولا تحمل المسوغات حين تحشد الكوارث ، وتطلق « الجبرية » من عقالها وتغل يد الانسان عن التغير ، وتلقيه في قصص الانتظار ، ولعل بواعثها الذاتية انما كانت نقمة الشاعر على المدينة وسأمه النفسي من تجاربه في دروبها المظلمة .

وقد خضع السياب فيها لمؤثرات خارجية : أما في الموضوع فإنه كان مأخوذاً بسحر الروايات الميلودرامية الشائعة التي تهول على المشاهدين بما تكده من فواجع ، لاعتقاد كتابها ان ذلك يبرز العطف والرثاء ويستدر الدموع ؛ واما في السياق فقد اراد ان تكون القصيدة شاهداً على اتساع الثقافة ، ولهذا حشد فيها كثيراً من الاشارات الى الاساطير - كما رأينا - . وقد بدت اكثر تلك الاشارات مجتلبة ، ما عدا ذكر اوديب ، توطئة للحديث عن العمى ، ورمزاً للاستباحة العمياء التي لا تستطيع التفرقة بين الحلال والحرام ، ثم ان « اوديب » في القصيدة شديد الصلة بروحها « الجبرية » التي تشبه فكرة القدر اليونانية ، وهي فكرة العقاب للبريء او المخطيء جهلاً دون تقديم علة ، حتى ولا علة

(١) ص : ٢٠ .

(٢) ص ٢٠ وهي ترجمة لأغنية شعبية . انظر ص : ٣١ الحاشية : ١١ .

(٣) ص ٢٤ .

امتحان المؤمن (كما في قصة ايوب) . وقد كان السياب بحاجة الى ان يدرك ان ترديد الاسماء الاسطورية او التاريخية محض ترديد لا يصنع رموزاً ، وان صهر الاشارات في سياق القصائد اكثر انسجاماً واقدر على تحقيق حسن الظن بالثقافة الواسعة ، ففي قوله :

انك تقطعين

حبل الحياة لتنقضيه وتضفري حبلاً سواه

اشارة الى بنيلوبه وهي تحيك غزلها ثم تنقضه في انتظار عولس ، ولكنها انصهرت في السياق ، واصبحت تومئ من بعيد الى قصة قديمة ، وهي على هذا النحو خير من التصريح بذكر بنيلوبه وفرضه على القارئ فرضاً .

وليس في كل حين يكون الاستمداد من النبع الثقافي موفقاً ، حتى وان كان انصهاره في السياق تاماً ، فالفتاة في القصيدة تتذكر كيف كانت في الصبا ، حتى تنكر من نفسها ما صارت اليه :

تلك المعابثة اللعوب . . . كأنها امرأة سواها
كالجدولين تخوض ماءهما الكواكب ، مقلتاها
والشعر يلهث بالغرغائب والطراوة والعبير
.....

كانت اذا جلست الى المرأة يفتنها صباها
فتظل تعصر نهدها بيد ، وتحملها رؤاها
من مخدع الآثام في المنفى الى قصر الامير
تقتات بالعسل النقي وترتدي كسل الحرير

وهذه الفتاة مستمدة من ثقافة السياب ، فقد قرأ لعمر ابو ريشة قصيدته جان دارك - فيما احسب - ووقف فيها على قوله^(١) :

واكفها في شعرها تزداد دغدغة ولهوا
والناهدان بصدرها يتواثبان هوى وشجوا
فتشد فوقهما وسادتها وفي شغف تلوى
.....

(١) من شعر عمر ابو ريشة : ٩٩ - ١٠٠ .

وتمثلت خدنا محل براحتيه لها المآزر
ويضمها شغفا وتهي فوقها القبل الماطر

وقد ضلّ السياب حين تابع ابوريشة كما ضل صاحب من قبل ، وكلاهما غرف من
شهوات نفسه ما سكب على « بطة » قصيدته . لا لأن جان دارك لم تكن فتاة جميلة ريانة
العود مفعمة بالشهوة ولا لأن « سليمة » لم تكن مكتملة الأنوثة ، صاحبة النفس بأحلام
الجنس ؛ ولكن لأن من يريد ان يتحدث عن « قديسة » - في قصيدة لا في سيرة حياة - لا
يتحدث عن لبوة قد تضرمت في صدرها نيران الشهوة ، ومن يريد ان يثير عطف الناس
على مومس أذلّتها الحياة لا علاقة له بالحديث عن سعار الجنس الذي كان يستبد بها في
شبابها ، اذ كيف يصدّق الناس ان حاجتها هي التي دفعتها الى ذلك المنحدر دون تركيبها
الشهواني المستعر بشبق جارف ؟

أنشودة المطر

حتى هذا الحد كان السياب يرى القصيدة الطويلة بناء يعتمد على قطبين (كما في فجر السلام والاسلحة والاطفال) أو على الاسترسال مع التداعي (كالسوق القديم وحفار القبور والموسم العمياء) ؛ وكل قصيدة منها لا بد من ان تعتمد على مشروع تمهيدي يهيء الجو العام او يطرح المشكلة ولولم نجبرنا ان قصيدة « انشودة المطر » كانت قصيدة طويلة لتصورنا فيها ذلك حين ننظر الى اعتمادها على فاتحة مسترسلة ؛ وكذلك جاءت قصيدة « غريب على الخليج » ، وهما تمثلان وجهين لقطعة عملة واحدة ، فتؤكدان بذلك التقارب الزمني بينهما . إلا ان قصيدة « غريب على الخليج » ربما كانت اسبق في الزمن لأنها لا تزال تحمل طبيعة المقدمة التي افتتحت بها قصيدة « الموسم العمياء » كما تحمل اثارة من صور هذه القصيدة وبعض افكارها .

وقد يوهم بناء كل من هاتين القصيدتين « غريب على الخليج » و « انشودة المطر » ان الازدواجية لا تزال هي القاعدة التي ترتكز اليها كل منها . فالأولى تمثل الاحساس بالغربة والشوق العارم للعودة الى العراق ولكن عدم وجود النقود يقف حائلاً دون هذه العودة ، والثانية تصوّر العراق نفسه من خلال المنظر الماطر . والحقيقة ان الازدواج في القصيدتين قد يسمى ازدواج التطابق : فالعراق والنقود التي تمكن الغريب من العودة شيان متطابقان - او هما ايضاً وجها قطعة العملة الواحدة - احدهما لا يستقل بالوجود دون الآخر ، والعراق والمطر في القصيدة الثانية شيان متطابقان ايضاً ، بل هما اشد تطابقاً من العراق والنقود ، لأن الصلة بينهما صلة حياة مستمرة ، لا عودة فردية مخوفة بظروف عابرة .

وتعتمد الاثارة فيهما على السحر البدائي الكامن في اللفظة ؛ فاللفظة المتكررة هي

التعويذة التي يرددها الساحر القديم ، او هي « افتح يا سمسم » - كلمة السرّ التي تفتح على وقعها مغيبات النفس . وهذه اللفظة هي « عراق » في القصيدة الاولى وصنوها « نقود » ، وفي الثانية « مطر » وليس لها صنو منفصل ، وانما تحمل صنوها « عراق » في ذاتها حمل الأم للجنين .

في القصيدة الأولى « غريب على الخليج » تنفجر في داخل النفس « عراق » والريح تصرخ « عراق » والموج يعول « عراق عراق » والاسطوانة في المقهى تردد « عراق » ، وينفتح على ترديد اللفظة ابواب الماضي : فاذا بالطفولة المتمثلة في وجه الأم والنخيل وحكايا العمة والتنور الوهاج ، واذا الشوق :

شوق الجنين اذا اشرب من الظلام الى الولادة^(١)

- عودة طبيعية اثر تلك اللفظة السحرية ، ولكن سرعان ما يعود الشاعر من حلم الماضي الى واقعه ليرى نفسه :

تحت الشموس الاجنبية
متخافق الاطمار ابسط بالسؤال يدا نديّه
صفراء من ذل وحمى - ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين احتقار وانتهاز وازورار او « خطيه »
والموت أهون من « خطيه »
من ذلك الاشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء ... معدنية^(٢) .

العراق هنا لا تحقّقه هذه القطرات المعتصرة : واحدة .. اثنتان ، ثلاث ... العراق يحقّقه رنين قطرات اخرى .. نقود .. لمعة الموج تقول : نقود ... كواكب الخليج : نقود ... وعند كل رنة يردد الصدى .. ود ... فتصبح « أعود » .. « العراق » لفظة تفتح مغالق النفس المتناهية بين جمال الماضي وبؤس الحاضر ولكن لفظة « نقود » تفتح العراق المغلق ... ولكن لا عودة لأنه لا نقود ... هنالك عوضاً عنها قطرات الدموع وهي هذه المرة تتساقط : واحدة . اثنتان . ثلاث ، من عيني الواقف امام الباب المغلق - الباب المغلق ذي المصراعين : العراق والنقود ، لكنها ليست قطرات الماء المعدنية التي كانت تعصرها العيون الأجنبية .

(١) ديوان انشودة المطر : ١٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤ - ١٥ .

القصيدة اذن تموج النفس في صعود يتلوه هبوط (الماضي - الحاضر ، الأمل في العودة - اليأس منها) بين لفظتي « عراق - نقود » ، فهي صورة سجين ، لسجنه بابان مغلقان ، يفضي احدهما الى الآخر ، ولا تجدي القوة السحرية البدائية امامهما شيئاً لأن الواقع اقوى من السحر . وقبل ان تغادر هذه القصيدة يجدر بنا ان ننبه فيها الى امرين : اولهما أن الشاعر يلتفت لأول مرة الى المسيح والصليب :
وحملتها فانا المسيح يجبر في المنفى صليبه^(١) .

وهي لمحة عابرة ، ولكنها ضرورية لتصور ما حدث من بعد في شعر السياب . والثاني : أن الباب الذي فتحه ترديد لفظة « عراق » افضى الى عراق الطفولة لا الى عراق الواقع الراهن حينئذ - او ما يسميه الشاعر « عراق روحه » ، فكأن الصلة التي تربطه بالعراق هي عالم الطفولة وذكراياتها .

وهذا الامر الثاني يؤدي بنا ترواً الى قصيدة « انشودة المطر » والى الفرق الكبير بينها وبين القصيدة السابقة ، بل الى الفرق بينها وبين كل ما سبقها من قصائد دون استثناء ، فهي تقارب قصيدة « غريب على الخليج » في استغلال السحر الكامن في الكلمة ، ولكن الكلمة هنا حقيقة كلية ، تحقق عالماً جديداً لا عودة ذاتية ؛ وفي كلتا القصيدتين تنبعث الطفولة ، ولكن انبعاثها هنالك ذكرى جميلة (تزيد من وضوح المفارقة مع الحاضر) اما هنا فإن الطفولة جزء من حياة كبرى - فالعودة اليها ليست هرباً الى الماضي ، وانما هي وصل للماضي بالحاضر ، ووصل للذات بالمجموع ، ووصل للفرد بالمجتمع ، حتى ينتج عن ضروب هذا الوصل وحدة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الانسان المطمئن الى المصير الانساني .

الحبيبة - في فاتحة القصيدة - هي الأم او القرية او العراق ، او هذه الثلاثة مجتمعة ، والحب قوة سارية في الانسان والطبيعة على السواء : العيان غابتا نخيل ساعة السحر وحين تبسمان تورق الكروم وترقص الاضواء كأنها اقمار في نهر يجره المجذاف ، أو كأن النجوم ترقص في غوريهما ، فإذا غابتا في ضباب الاسى اصبحتا كالبحر « سرح اليدين فوقه المساء » وأخذ يخفق فيه تيار من الحياة - فهو يعكس دفء الشتاء وارتعاش الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء . . . لا فرق بين الأم الكبرى والأم الصغرى ، كلتاها لبعدها تثير في نفس الطفل « رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء » . . . عينا الأم الصغرى تغيم بالاسى ، والطفل يحس برعشة البكاء ، فتلتفت الأم الكبرى بعينين

(١) ديوان انشودة المطر : ١٤ .

باكيتين ووقع قطراتها يقول : مطر . . . مطر . . . مطر ، انشودة متصلة متقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له ان امه ستعود ، ورفاقه يهيمسون ان قبرها هناك على التل ، يشرب قطرات المطر . . . ويحتاج الوجود كله حزن غامر ، فيزداد احساس الغريب بالضيق على سيف الخليج ، فيصبح به « يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى . . . » .

المظهر ناضح بالحزن حتى اعماقه ، ورغم انه يصور طفولة الشاعر ويستمد اكثر مواده منها فإنه الحقيقة التي يجب ان تلد حقيقة مغايرة . . من الحزن يجب ان يتولد المرح ، كما يتحتم ان يتولد عن المطر خصب وغلل ، ولكن الشاعر غريب ناء ولهذا فإن المطر لم يولد في نفسه إلا جوعاً ، - شوقاً الى الأم ، الى القرية ، الى الطبيعة ؛ والشاعر والعراق سيان ، لأن المطر لم يولد في العراق إلا الجوع . . . لأن الغلال التي يسكبها المطر لا يأكلها إلا الغربان والجراد . . . وتاريخ المطر في العراق طويل ، ولهذا كان تاريخ الجوع فيه طويلاً :

وكل عام حين يعشب الشرى نجوع^(١)
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

والمطر يهطل : دفقة اثر دفقة . . . والرحى تدور في استخراج الغلال . . . ولكنها تمزجها بقطرات الدم - دم العبيد العاملين لاشباع الغربان والجراد ، . . . إلا ان دفقات الأمطار والدماء لا بد ان تتداح كراتها وقطراتها عن عالم فتي جديد فيه الحقيقة المغايرة ، فيه البسمة والنور :

في كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجيعاء والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .

(١) ديوان انشودة المطر : ١٦٤ .

سبعشب العراق بالمطر^(١)

ويعود الشاعر فيتذكر جوعه - ظمأه الى العراق ، ويصبح بالخليج فلا يجيبه إلا صدى موجة تنكسر على الشاطئ ، حاملة الرغوة وبقايا بانس غريق ظل يشرب الردى من لجة الخليج - ارتوت عروقه حتى كادت تنفجر ، ... ولكن في العراق رياً آخر الى جانب الظمأ والجوع : « ري الافاعي التي تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات بالندى » إلا ان الحقيقة المغايرة لا بد ان تولد ... من قطرات المطر وقطرات دم العبيد .

المطر : تلك هي الصفحة الخارجية من حقيقة الحياة ، لشاعر يحس بالغربة عن الوطن والأم ، ولكنه رغم المطر يحس بالظمأ ، مثلما يحس العراق اثر المطر بالجوع ، فالصفحة الداخلية من حقيقة الحياة هي الظمأ والجوع والموت ... موت البائس الذي قذفه موج الخليج الى الساحل ، وموت الشاعر على سيفه في الوحشة والغربة والضياح ... ولكن الموت لا يخيف ، لأنه يلد الحياة ، والجوع والظمأ لا يخيفان لأنها سينفرجان عن شبع وري . الحقيقة الكبرى هي ان الطبيعة أم حانية : كلتاها قد تبكي فتبعث اللوعة في النفوس ، ولكن هذا البكاء بدء حياة جديدة ، لأن قانون الحياة يقول : ان المطر لا بد من ان يلد عشباً وشبعاً ورياً ، وهذا الشبع والري من حق الذين يصنعون الحياة بدمائهم وليس من حق الغربان والجراد والأفاعي .

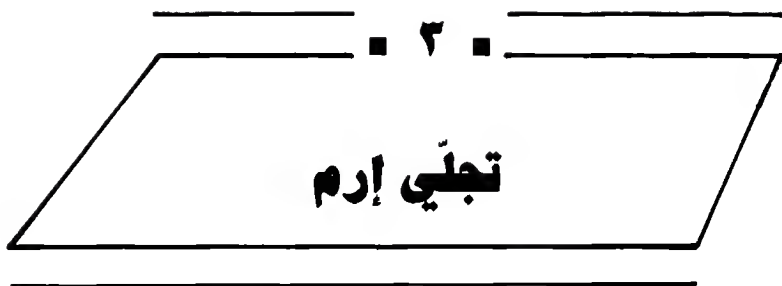
ها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والأم والطبيعة والبائسين من بني الانسان ، مثلما هي الوحدة الكلية بين النشيد المتصل في القصيدة وشخصها وبين الاضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وري ، لأن قوة التحول لن تجعلها اضداداً الى الأبد .

القصيدة بسيطة : لفظة واحدة استطاعت ان تغوص الى سر الوجود ، كما استطاعت ان تربط خيوطاً مختلفة ، وان تؤخذ الطاقات في جبل قوي ، هو جبل الأمل ، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية ، ولم تعد النظرة الانسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي ، وانما هي تسترسل - كما يسترسل المطر - من طبيعة الموقف كله ، انها صورة التلاحم بين الخصب والجوع دون اغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات ، وخروج بالأسى عن وقته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد . ومع ان عرض القصيدة قد اظهر كثيراً من الصبغة التقريرية ، فإنها في الواقع من اشد قصائد السياب اعتماداً على الالمح السريع والربط الداخلي ، فهي اول قصيدة من نوعها في

(١) انشودة المطر : ١٦٥ .

شعره ، وهي فاتحة ما يمكن ان يسمى « شعره الحديث » - أعني انها في داخلها مبنية بناء تكاملياً ، وفي خارجها تتكىء على دورات متصاعدة ، قليلة الاستطراد الى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعن غايتها النهائية . واذا غاص القارئ باحساسه الطبيعي في أعماقها وجد نهراً يعبّ كأنه صورة الخليج المرثي : فيه اللؤلؤ والمحار وفيه الردى ايضاً ، فيه الدم والجوع والحب والطفولة والموت ، ولكن لا بأس : انه نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعاً الى عالم فتي يهب الحياة . وهذا الهدوء التقبلي ليس جبرية وانما هو اطمئنان الى قوة التحول ، الى النظرة البدائية التي تربط الانسان بالارض وفصولها . . . القصيدة هنا كالارض تهتز بالمطر لتربو نسمة الحياة ، وان كان المطر يحدّد سطحها ويجرف بعض معالمها ، والارض هي الأم ، التي تمنح الحياة ولادة جديدة ، ولما كانت القصيدة صورة للولادة الجديدة ، فإن الاحساس بها يملأ النفس باستجابة غامضة ، تكاد تكون لاشعورية .

ولهذا كله امتلأت القصيدة بصور نابضة او متفتحة او مشرفة على التفتح : « الكروم تورق - الاضواء ترقص - المجذاف يرج الماء - النجوم تنبض - ارتعاشة الخريف - رعشة البكاء - الخليج يفهق باللؤلؤ والمحار والردي - العراق يذخر الرعود والبروق - الرجال يفضون الختم عنها - القطرة تنفتح عن أجنة الزهر . . . » وليست هذه صوراً للتزيين ، وانما تعتمد ايجاءات اللفظة والصورة معاً لتمهد الطريق الى التفتح الكبير - الذي تستعد له الحياة ، وقد استطاع السياب ان يتخلص من صور الجنس التي كانت تعذبه وتملاً اخيلته في قصائده الأخرى حين جعلها تحبّ تحت صور الحياة عامة ، ولم يشرها على سطح الصورة الكبرى ؛ وبالجملية صهر السياب ذاته وتجربته السابقة وموقفه الانساني في « قصيدة » ، بعد ان طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ .



انفصام الرابطة الحزبية

لقصيدي « غريب على الخليج » و« انشودة المطر » دلالة اخرى سوى دلالتها على المرحلة الفنية التي كان الشاعر قد بلغها ، فقد صورتا احساسه الذاتي بغربة قاسية فريدة ، وعذابه الاليم في تلك التجربة الكويتية الايرانية ، وحين اخذ يتأمل في طبيعة تلك الغربة وذلك العذاب ازداد احساسه بالعراق - عراق الطفولة وعراق البؤس والجوع ، واقرن الاثنان في نفسه اقتراناً شعورياً وفنياً لم يتحقق من قبل على هذا النحو . لم يقفز احساسه حينئذ الى رؤية البؤس الانساني ؛ لم يفكر في اطفال الزنوج او في عمال مرسيليا ، او في الكادحين في كل مكان من الكرة الأرضية ؛ ذابت تلك الحفقة التي عبّرت عنها قصيدة « الاسلحة والاطفال » ليحلّ محلها شعور مستبد طاغ بالطبيعة العراقية والذكريات العراقية ومطر العراق وعمال العراق وفلاحى العراق وجوع العراق - وكبرت صورة العراق في نفسه حتى طردت كل صورة اخرى ، أي كبر الاحساس بالوطن وبالرابطة الوطنية القومية ، دون سواها من الروابط الاخرى ، وكانت قصيدة « المومس العمياء » مقدّمة طبيعية لهاتين القصيدتين ، لأنها جعلت تلك المرأة عربية عراقية مستباحة الجسم والنفس ؛ وكانت التجربة المبررة مع حزب توده هي النافذة التي انفتحت لاستقبال ريح تلك الاحاسيس ؛ انه - حسب تجربة السياب - حزب أممي من حيث المبادئ ولكنه يتغنى بالامجاد القومية والماضي القومي والتاريخ القومي ، ويتعصب للغته وتراب ارضه عصبية قد تجرّور على المشاعر القومية عند الآخرين كما قد تتنافى مع المبادئ التي اتخذاها له شعاراً . لماذا لا يحقّ للسياب ان يتعصب لوطنه وقوميته على هذا النحو؟ لأن الحزب الشيوعي العراقي الذي ينتمي اليه يمثل الاقليات ؟ ثم ما هو التعويض الذي يرجوه الغريب عن التعاسة والبؤس في ديار الغربة ؟ انه بحاجة الى صدر

الام ، الى صدر الوطن الجميل العطوف ، وحين اتحدت صورة الام وصورة الوطن كان السياب يقترب من العراق قريباً مساوياً لبعده عن الأمية . كانت الامية وثبة في فضاء مجهول لا تتلاءم وطبيعة الطفل الذي يرى الحياة قبراً ونخلة على ضفة « بوب » ولا تنسجم وطبيعة اليافع الذي يحلم بالحببية - الام ؛ ولا تتواءم ومشاعر المراهق الذي يعانق الحب والموت في آن ، ولا تتمشى واحساسات الشاب الذي يحب كل فن جميل ولو كان صاحبه خائناً لكفاح الطبقات الكادحة . وعاش الشاب منقسم النفس : لأن الكفاح الجماهيري كان قد اصبح - منذ سنوات - قدراً لا يستطيع التراجع عنه ، ولأن الفردية الصارخة كانت ما تزال تشده الى احلام الحب والموت ، وحين تزوجت هذه الفردية الوطن ، واتحدت به اتحاد تطابق ، استراح الشاعر الى وضع جديد ، واذا هو يحس - دون ألم أو تأنيب نفسي - أن رابطته بالأمية قد انفصلت في سر ، وانحلت العقدة حين تباعد طرفاها عفواً دون ان تحتاج الى ارادة لتقطعها قطعاً .

ليس معنى هذا ان الأمية تنكر الشعور المخلص الصادق في خدمة الوطن والتضحية من اجله . ولكني هنا اتحدث عن وضع محدد ، وعن احساس مرهونة بظروفها . ومن تتبع الصفحات السابقة من هذه الدراسة استطاع ان يجمع عدداً كبيراً من الاسباب الكبيرة والصغيرة التي أدت بالسياب الى الانفصال عن الحزب الشيوعي العراقي ، وكل ما اريد ان اقول هنا هو ان تلك الاسباب مجتمعة وصلت بفعلها وتأثيرها الى اللحظة الحرجة حين كان السياب يعاني تجربة غربة مريرة ؛ ساعتئذ احس - بطريقة عفوية - ان الوطن احق باستقطاب مشاعره ، بل هو قد استقطب حقاً مشاعره جميعاً على نحو من الحنين والتصور الرومنطيقي :

الشمس اجمل في بلادي من سواها ، والظلام
- حتى الظلام - هناك اجمل فهو يحتضن العراق
واحسراته متى أنام
فأحس ان على الوسادة
من ليلك الصيفي طلا فيه عطرك يا عراق^(١)

وكان هذا الشعور ينسجم مع طبيعة طفولته وذكرياته ، لأن المسافة بينها وبين فرديته أصغر بكثير من المسافة بين تلك الفردية والنزعة الانسانية الكبرى . ساعتئذ احس - مخطئاً او مصيئاً - ان الوطنية بمعناها القومي تصلح بديلاً عن تلك النزعة الانسانية العامة ، فعانق الاتجاه الجديد ، دون ان يعلن لأحد ان صلته بالحزب قد

(١) ديوان انشودة المطر : ١٤ .

ماتت - هكذا في سر - من غير ان تعاني شيئاً من سكرات الموت ، او تشييع بالبكاء والعويل . تلك حقيقة لا تغير منها العوامل الاخرى التي طرأت بعد العودة الى العراق ، وانما تزيدنا اطمئناناً اليها :

عاد السياب الى بغداد فوظف في مديرية الاموال المستوردة بوساطة من صديقه عبد الرزاق الشخيلي ، وعاد دولاب الحياة يجري كما كان يجري من قبل . إلا ان العراق الذي كان يترأى له في الغربة لم يكن كذلك : كلما اقترب المرء من دنيا الحقيقة ذابت من حولها أنسجة الأوهام ؛ ولكن - مهما يكن من شيء - فإن القروش القليلة في بغداد وبين الصحاب أجمل كثيراً من غسل الصحون وتنظيف الغرف وترتيب الأسرة في الكويت .

وأكبر شيء تلقاه السياب تلقي الضربة المفاجئة انه وجد رفاقه اليساريين قد تناسوا مواقفهم في المظاهرات وقصائده المثيرة للجماهير ، وأحسن ان الغربة قد جعلت الوان كفاحه تميل الى الشحوب ، بينما اخذ يلعب في الاتجاه اليساري اسم شاعر آخر ، هو عبد الوهاب البياتي ، فلم يغفر السياب لليساريين ما عدّه تنكراً لفنه في سبيل اليسار ، ولم يغفر للبياتي هذه الجرأة التي منحتة الشهرة دونه ، ولم يغفر للزمن ذنبه في ان أتاح للبياتي تلك الفرصة ؛ واخذت النار تقترب من الفتيل المشيع بالبنزين - الفتيل الدقيق الذي يربط بين السياب واليساريين .

وأخذ السياب يعرض ما كتبه اثناء اغترابه على الرفاق ، فأعجبته الروح العامة في قصيدة « الأسلحة والاطفال » ولكنهم ابدوا شيئاً من التردد في قبول « المومس العمياء » ، بل ذهبوا الى ما هو ابعد في فرض رأيهم عليه حين أمروه - على حسب تعبيره - بأن ينشر القصيدة الاولى قبل الثانية^(١) . وبدأت المماحكات والمكايدات الصغيرة تكشف عما قد اختمر في نفسه ، وكانت الظروف معينة على تطوير تلك المكايدات . فقد نصحه بعض اصدقائه بأن يثبت وجوده في الميدان لئلا ينساه الناس ، وان يطلب الشهرة خارج حدود العراق ، ذلك لأن ما ينشر في العراق ربما لم يتجاوز حدوده في كثير من الاحيان ، وتلفت السياب حوله فرأى ان مجلة الآداب خير ما يكفل لشعره الذبوع والشهرة ، فأرسل الى المجلة قصيدة بعنوان « يوم الطغاة الاخير » وكتب تحت العنوان : « اغنية ناثر عربي من تونس لرفيقته » ، وليس في القصيدة اية دلالة على تونس او على أي مميزات خاصة تجعل الناثر عربياً ، ولكن السياب كان يعلم انه يتقدم الى مجلة الآداب اول مرة ، وأن للمجلة طابعاً خاصاً ونزعة معينة تحرص عليهما ، فكان إهداء القصيدة تقريباً الى المجلة وقرائها .

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

ويقول السياب : « وثارت نائرة الشيوعيين لهذا الاهداء »^(١) ولا يستطيع المرء الذي لم يلبس طبيعة تلك المماحكات والمكايدات عن كتب ان يجد أية علة مقبولة للغضب من تلك العبارة ، فالثائر حين يثور لا يتخلّى عن انتمائه ، اللهم إلا أن يكون بعض الناقمين على ذلك الاهداء كانوا يرفضون ان يعدّوا التونسي عربياً . وأياً كانت الاسباب فإن السياب مضى في المكايدات شوطاً آخر ، ليجد لنفسه عذراً في الانفصال مستمداً من احداث الواقع لا من الأحاسيس النفسية الدخيلة . فنشر قطعاً من قصيدة « المومس العمياء » في مجلة الاسبوع العربي التي كان يصدرها خالص عزمي^(٢) ، ومنها تلك القطعة التي تتحدث عن ان « بطلة » قصيدته عربية النسب ، فلما قرأها بعض الرفاق (واكثرهم من اصل ايراني) هناؤه عليها^(٣) لأنه غمز من قناة العرب واسطورة العرض والشرف الشفيح ؛ وكان السياب - في حقيقة الأمر - قد جعل ذلك المقطع من قصيدته للغاية التي أدركها الرفاق فيه ، فأحس في سرورهم انه يكاد ولا يكيد ، وأنه قد عرض قومه للشماتة ، فأحب ان يرد الصاع بمثله ، فلما نشر القصيدة كاملة في كراسة مستقلة ، كتب تعليقاً على ذلك المقطع يقول فيه : « ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين والشوفينيين ، يجب ان تكون القومية شعبية والشعبية قومية . . . أفليس عاراً علينا نحن العرب ان تكون بناتنا بغايا يضاجعن الناس من كل جنس ولون ؟ »^(٤) وكان واضحاً ان هذا التعليق توجيه جديد لمحتوى ذلك المقطع من القصيدة وأنه ايضاً ملاحكة سافرة ؛ وقابله جماعة من الرفاق وقالوا له : ما الضرر في أن يضاجع المومس العربية اي امرئ كان ما دامت هي قد رضيت ان تكون بغياً ؟ ورد السياب بأنه لا يستنكر مضاجعة البغي وانما يستنكر ان تتجه امرأة عربية الى احترام البغاء ، وهذا موضوع يهم العرب ، وعلى الشاعر أن يضرب على الاوتار الحساسة في نفوس قرائه^(٥) . ولكن التصريح بالشعبوية كان يعني غمزاً من نوع جديد ، وكان السياب يدرك كما كان الرفاق يدركون ان الأمر خرج الى حيز قلب المبادئ او الثورة عليها وإلا فكيف تصبح القومية شعبية والشعبية قومية - ان كان لهذا الكلام معنى ؟

واشتدت المهاترات ، وارتفعت حدة الاتهامات المتبادلة ، في المجالس العامة والخاصة عن طريق الاحاديث - دون ان يلجأ احد الطرفين الى ادانة الآخر كتابة ؛ وكان

(١) المصدر السابق .

(٢) البطة : ١٤ .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

(٤) المومس العمياء : ٣١ .

(٥) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

ذلك يعني ان السياب قد تمخّل عن انتمائه الحزبي ، وحين اراد الرفاق ان يعلنوا تخليهم هم ايضاً عنه قاطعوا قصيدته « الموسى العمياء » بل تلقوا قصيدة « الاسلحة والاطفال » حين نشرت بفتور شديد ؛ إلا أن الكثيرين منهم ظلوا على علاقة طيبة به ، رغم ما يدور في مجالسهم من منازعات جدلية حادة . وفي تلك الفترة تحول محيي الدين اسماعيل - وكان مثله قد تمخّل عن انتمائه الحزبي - من « مجرد واحد من معارفه » الى صديق حميم من أصدقائه ، وأخذ الصديقان يعيدان النظر في كثير من المسائل التي تلقياها من قبل بالتسليم ويطرحانها للمناقشة^(١) . ويصور الاستاذ العبطة تلك الفترة من حياة بدر بقوله : « وكانت جلساتنا في الأماصي ما بين ١٩٥٤ - ١٩٥٥ في مقهى الفرات في أول شارع الامين يحضرها كاظم جواد وعبد الصاحب ياسين ورشيد ياسين ومحيي الدين اسماعيل ، وفي هذه الأماصي التي قد تطول الى آخر الليل في المقهى او تتحول الى الحانات الرخيصة المنشورة في شارع الأمين آنذاك . في هذه الأماصي تتجلى لنا طبيعة السياب في حالتي الانبساط والغضب ، وقد يهيم القارئ ان يعرف شغف السياب بالنكتة وترتيب المقالب على أصدقائه وأحبابه . وللتاريخ نشير الى المخانقات التاريخية بينه وبين كاظم جواد أو بينه وبين رشيد ياسين التي قد تصل الى الشتم والضرب ، ونشير الى تناقل السياب من عبد الوهاب البياتي في هذه الفترة بالذات »^(٢) .

ان لفظة « تناقل » تعد نوعاً من التلطف في التعبير عن معركة قلمية ضارية دارت بين السياب ومؤيديه من ناحية والبياتي ومؤيديه من ناحية أخرى ، وكانت في حقيقة الأمر نقلاً للنزاع السياسي العقائدي الى صعيد أدبي ، اذ كان العراك على الموضوعات والاشكال الادبية مما لا يستثير رغبة القارئ على توجيه الحياة السياسية . ولا ريب في ان عوامل فردية خاصة لعبت دورها في اشتداد الخلافات ، فقد كان السياب يحس ان البياتي قد انتزع مكانته الشعرية بين اليساريين اثناء غياب السياب في الكويت وايران ، وكان البياتي على أهبة اصدار ديوان من الشعر هو الذي سمّاه من بعد « اباريق مهشمة » ، بينما يجد السياب صعوبة في العثور على من ينشر له « الاسلحة والاطفال » في كراسه ، ومروجو القالة الذين تهزمهم بالمتعة النفسية مناظر التهارش يذهبون ويحيثون بما يملأ النفوس من بارود الضغينة ، وللداء الشبان حدة في التنافس ينسون معها كثيراً من فضائل الحلم او التجلد او المجاملة او الاناة . وقدماً قال ابن الرومي : « لو كان المشتري حدثاً لكان عجولاً » ، والعجلة أخت الحدة أو ظئرها الرؤوم . ولدى الادباء في العالم العربي احساس خاص بجمال المعارك الأدبية ، لأنها اسواق للشهرة والاعلان والمتافرة ،

(١) الحرية : من مقال بعنوان « خاتمة الطاف » .

(٢) العبطة : ١٣ - ١٤ .

وهي - في نظرهم - دلالة على الحيوية وسبيل الى اثارة النظارة للمشاركة ، ولهذا وقف السياب وكاظم جواد ومحبي الدين اسماعيل صفاً واحداً ضد البياتي وعبد الملك نوري ومن التف حولهما من الانصار والمعجبين .

وتجاوزت المعركة حدود العراق ، دون ان يكون هناك قدرة على الفصل في مجال الخصومة بين الضغائن الذاتية والمقاييس الفنية ، وكان نقلها ذلك يعني ارتفاع الجلبة والتخاصم حول اشياء مختلفة تمتد من اصغر الأمور حتى كبريات المسائل النقدية والفنية ، ولكن دون ان تتفاوت نسبة الغيرة والحمية بتفاوت الموضوعات ، وذلك أدعى لاسترعاء الاسماع والانظار ، وأقدر على تنبيه الناس في داخل العراق وخارجه الى هدير الحركة الأدبية فيه ، ولم يكن هناك انقسام على أصول ادبية مذهبية ، وانما هي مقاييس عامة حيناً او شديدة الخصوص حيناً آخر ، ولهذا لم ترسم تلك الخصومة خطاً فاصلاً بين مدرستين ادبيتين ، ولا حققت نتيجة سوى جراح في النفوس ؛ ومن الطريف ان تلك المعارك كانت - دون ان تعلن عن ذلك - ترفع شعاراً قليلاً قديماً يقول : انا وأخي ضد ابن عمي وأنا وابن عمي ضد الغريب ، فالسياب مثلاً وكاظم جواد يقفان ضد البياتي ، ما دام البياتي خصماً مشتركاً ، ولكن سرعان ما يدب الخلاف بين السياب وجواد لتباين نظرتيهما في تفسير قصيدة او بيت واحد من قصيدة^(١) .

(١) انظر الآداب عدد حزيران وتموز ١٩٥٤ .

فترة الآداب

كانت معدات المعركة جاهزة حين نشرت مجلة الأديب صورة للبياتي ومعها حديث له عن بعض الشعراء المشهورين مثل ناظم حكمت وبابلو نيرودا ، ومن قبل ذلك نشر نهاد التكرلي فيها مقالاً عنوانه « عبد الوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث » - وكان قد اعده ليكون مقدمة لديوان « اباريق مهشمة » ؛ اذن فإن مجلة الأديب قد تبنت - وهي لا تدري - موقفاً متحيزاً ، ولم يعد في مقدور الفريق الآخر ان يلوذ بالصمت ، ولما اخذ افراده يبحثون عن مجال لهم وجدوا مجلة « الآداب » تفتح لهم صدرها الرحب . في تلك الفترة كان اصدقاء السياب يلحون عليه بالألا يتهاون بأمر نفسه وأن يتصل بمجلة الآداب وينشر فيها قصائده ، ونزل عند رغبتهم ورغبة نفسه فكتب الى الدكتور سهيل ادريس بذلك فتلقى منه جواباً حافلاً بالتقدير والتشجيع حتى قال بدر في رده عليه : « كان لرسالتك الكريمة التي ارسلتها اثر بالغ في نفسي وهي شاهد على نبل نفسك وكبر قلبك واخلاصك في العهد الذي قطعته على نفسك بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور »^(١) ومع الرسالة قصيدة « انشودة المطر » . وما لبثت مجلة الآداب ان نشرت نبذة لكناظم جواد ينتقد فيها قصة لعبد الملك نوري وقصيدة للبياتي ، ويقول في القصيدة ان فكرتها مسروقة من قصة « اشباح بلا ظلال » للفاصل العراقي نزار سليم^(٢) ، وبذلك صحح للسياب ومؤيديه منبر يسمعون الناس منه اصواتهم .

وكان توثيق العلاقة مع مجلة الآداب يعني لدى السياب - الذي كان قد ألف المزج

(١) رسالة الى الدكتور سهيل ادريس بتاريخ ١٩٥٤/٣/٢٥ .

(٢) الآداب ، عدد ايار (١٩٥٤) ص ٥٦ - ٥٨ .

بين الأهداف الشعرية والانتفاء الحزبي - انتفاء من نوع جديد . وكانت القضية لديه واضحة الابعاد ، ولم تكن متجاوزين حين جعلنا انفكاك روابطه من الحزب الشيوعي امراً مواكباً لتضخم معنى الوطن في نفسه ، اذ ها هو يصوغ المشكلة صياغة لا تتحمل التأويل حين يقول : « إننا مصممون على خوض هذه المعركة حتى النهاية ، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة ، انما مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبية مهمة . اننا نحارب المكارثية الجديدة التي تريد ان تنبث عندنا بعد ان أخذت تحتضر في موطنها الأصيل . . . ان السؤال هو . . . أيجب ان يكون الأديب (عالمياً) !! قبل ان يكون وطنياً ام انه يجب ان يبدأ بوطنه وأمنته ، ويفضي من خلالها الى الانسانية الواسعة ؟ »^(١) ، ولهذا اصبح السياب يتحدث عن الأمة العربية لا عن العراق وحسب ، وظهر اثر ذلك في الموضوعات التي تناولها في قصائده بعد قصيدة أنشودة المطر . ولما ظهرت الدعوة الى تأييد الجبهة الوطنية التي تألفت حينئذ في العراق ابي السياب وأصحابه ان يوقعوا على عريضة التأييد إلا اذا نص فيها على قضية فلسطين وقضية المغرب العربي^(٢) .

وفي اثناء ذلك ظهر ديوان « أباريق مهشمة » ، فكتب كاظم جواد مقالاً ليس فيه رفق بالأباريق ، كشف فيه عن الغارات التي شنها البياتي على اشعار الآخرين حتى استلبها وأدرجها في شعره^(٣) . وثار البياتي لهذا النقد وظن ان مجلة الآداب ضالعة في الهجوم على شعره ، فرد على ذلك بمقال نشره في جريدة الوادي هاجم فيه الناقد وأصاب بشظايا هجومه الدكتور سهيل ادريس ومجلة الآداب ونثر تهمة العمالة والمأجورية للاستعمار على رؤوس خصومه كما ينثر الذهب في أعراس الاغنياء . وقص السياب المقال من الجريدة وارسله الى سهيل وكتب اليه يعبر عن اسفه لما قيل في حقه وعن سخطه على مقال البياتي ، ويعتذر عن عدم ارسال قصيدة للنشر لأنه هو واخوانه « مشغولون بمكافحة هذه الطغمة من المزيفين المغترين الذين اذا انهزموا في مجال الفكر وعجزوا عن دحض الحقائق لجأوا الى السب المبتذل والتهم الباطلة يكيلونها جزافاً ، دون ضمير يحاسبهم ولا قيمة خلقية او مبدئية تردعهم »^(٤) . وفي هذه الرسالة نفسها يشير الى كتيب له في المطبعة - لعله « المومس العمياء » - ويقول ان طبعه لم ينجز بعد « لأن مدير المطبعة

(١) رسالة الى الدكتور سهيل ادريس ، بتاريخ ١٩ حزيران ١٩٥٤ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) انظر مجلة الآداب ، عدد تموز ١٩٥٤ .

(٤) رسالة الى الدكتور سهيل بتاريخ ٣ تموز ١٩٥٤ .

فرد من افراد هذه العصابة المتآمرة على قيمنا الخيرة وأدبنا المخلص ، عصابة البياتي وعبد الملك نوري ورهطهما»^(١) .

وتطور الأمر الى التفكير في اللجوء الى حمى العدالة . لماذا لا ترفع قضية على البياتي ينال فيها ما يلجمه عن التهم الباطلة ؟ ويقول السياب في رسالة للدكتور ادريس « ستصلك قريباً رسالة من الأخ عدنان الراوي يشرح لك فيها بعض الأمور المتعلقة باقامة الدعوى على البياتي . وقد قررنا انا والأخ كاظم اقامة دعوى أخرى على البياتي لأن سكوتنا عنه يعتبر تشجيعاً له على استهتاره كما يعتبر تحلياً عن « الآداب » وعنك ، وثق ايها الأخ الكريم اننا لن نتخلى عنك مهما كانت الظروف . نحن نعلم تماماً أية قوة عمياء تسند البياتي ونواجهها نحن ونتحداها ، ولكننا قد آلينا على انفسنا ألا نسمح لأية قوة في الأرض ان تهين المثل التي نؤمن بها والقيم التي لاجلها نحيا»^(٢) . وانتهت هذه الفورة الى سكون واكتفى خصوم البياتي بأن نشروا في الآداب ما عدوه تعبيراً لا عن سخطهم وحسب بل عن سخط جميع الاوساط الأدبية « على اختلاف نزعاتها واتجاهاتها الفنية » على مقالة البياتي « لما فيها من تجريح متهافت كشف القناع عن زيف كاتبها وأبان عن عقلية لا ترقى في اسلوبها عن الاساليب البوليسية العتيقة في الصاق التهم والافتراءات اذا ما اعوزتها الحجة . . . »^(٣) .

في ذلك الجو المتبلد بتهم العمالة والجاسوسية والخيانة والزيف والاساليب البوليسية تبلورت قصيدة « المخبر » التي يصور فيها السياب نفسية جاسوس ، وكان ينوي اذا نشرتها الآداب ان يفتتحها بهذه العبارة : « الجاسوس يفترى على ا خيار الناس ويلصق بهم التهم الباطلة والأكاذيب ، وأقرب الناس اليه وأشبههم به من داس على ضميره فاتهم الوطنيين بالخيانة وأكل لحم أخيه ميتاً»^(٤) ، فلما نشرت القصيدة في الآداب لم يكتب تحت عنوانها إلا الآية القرآنية « أوجب احذكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً»^(٥) ولما ادرجت تحت ديوان انشودة المطر لم تظهر الآية مرافقة للعنوان^(٦) .

ومن الطبيعي ان تسترعي هذه « الملاكمة » انتباه المهتمين بالقضايا الأدبية ، وأن يبدو السياب فيها - الى جانب رفاقه وإزاء خصومه - اديباً صاحب قضية يدافع عنها بكل

(١) المصدر نفسه .

(٢) رسالة بتاريخ ١٧/٧/١٩٥٤ .

(٣) الآداب ، عدد ايلول ١٩٥٤ ، ص : ٧١ - ٧٢ .

(٤) من رسالة الى الدكتور ادريس ١٧/٧/١٩٥٤ .

(٥) الآداب ، عدد تشرين الأول ١٩٥٤ ص : ٢٤ .

(٦) انظر الديوان المذكور : ٣٢ .

قوة ، وأن يكون صاحب رأي في تلك القضية وفي قضايا الأدب جملة ، وأن لا يكون رأيه مقصوراً على شعره وتجربته الذاتية فيه ، فالشاعر يحور في تصويره للشعر الى نظام نقدي - موجود في نفسه بالقوة او بالفعل - وما دام باب الاجتهاد في الأدب مفتوحاً على مصراعيه ، فلا بأس من ان يكون الشاعر احد المجتهدين . وذهبت مجلة الكاتب العربي تطلب رأيه في سؤال قدمته الى غيره من الشعراء والأدباء : « هل هناك أدب تقدمي ؟ » فكان من جوابه : « ما دمنا نؤمن بأن الحياة في كل مجال من مجالاتها ما تزال منذ البدء في تطور وتقدم الى الامام فإن من البديهي بعد ذلك ان يكون في كل زمان ادب تقدمي ، أو سمّه ما شئت من الاسماء ما دامت التسمية تحمل هذا المفهوم ، والأدب التقدمي هو الأدب الذي يعبر عن افكار القوى النامية في مجتمع ما »^(١) ، وهذا كلام يحمل صيغة الفرض النظري المقبول في ظاهره ولكنه عند الأمثلة يفقد قيمته ، فكما ان ادب الصعاليك في الجاهلية يمثل فكرة الثائرين على التقاليد القبلية فهو لذلك ادب تقدمي فإن غزل عمر بن ابي ربيعة يمثل الجيل النامي الناشئ في العصر الأموي الذي اراد ان يوجه الى السياسة الاموية احتجاجاً سلبياً ، فهو ايضاً شعر تقدمي ، وكذلك الادب الماخن الذي ظهر في العصر العباسي فإنه كان تعبيراً عن جيل فني من الشعوبيين كره السيادة العربية ، وأخذ يعلن الثورة على ضياع الفرد الفنان في غمار الفوضى الاقتصادية والسيطرة المذهبية الصارمة ، فهو بنفس النسبة شعر تقدمي لأنه يمثل افكار قوى نامية في مجتمع ما - ذلك اذن تعريف يجر الى الفوضى ، فاذا قال السياب بعد ذلك : « أما خصائص هذا الأدب فهي التفاؤل والثقة في المستقبل والايمان بالانسان واحترامه كفرد وكمجموع وتفهم حقيقة الروابط التي تربط الافراد . . الخ » بدا لنا انه عاد الى مفهومه اليساري عن التقدم وأنه نقض على نفسه ذلك الفرض التعميمي الذي يفترض وجود الادب التقدمي « في كل زمان » .

وفرضت العلاقة بالأدب على الشاعر ان يشحذ اسلحته النقدية ليكون مستعداً للدفاع عن شعره . فإن سنة هذه المجلة ان تعهد بنقد العدد الواحد من أعدادها الى ناقد او ناقلين ، وتنشر النقد في عدد تال . وبما ان السياب اخذ يخص الآداب بقصائده فإنه قد استهدف بذلك لنقد الناقلين وتعليق المعلقين ، ولهذا وجد شعره عرضة لنقد اناس لا ينتمون الى الانصار والمعجبين ولا الى الخصوم الحانقين ، ولعلها كانت تجربة جديدة يواجهها وهو يحسب انه يقود ثورة تجديدية في الشعر ، يستحق عليها التقدير والتحفى . ومن الطريف ان يواجه السياب اول عهده بهذا الانفتاح على آلاف القراء

(١) الآداب ، عدد ايلول (١٩٥٤) ص : ٧٣ .

ناقدين كبيرين عرف منها الأخذ بالنظرة اليسارية في تقويم الأدب والشعر ، وهما رثيف خوري ومحمود امين العالم ، وكلاهما يدرس القصيدة دراسة موضوعية متأنية ، وكلاهما يؤمن بالأدب المتفائل المؤمن بالانسان ، وليس لدى احدهما او كليهما اي نكتة من ضغن توحى بالتجني او بالتحامل او بالغرض . وكان من رأي رثيف خوري حين قرأ قصيدة « رؤيا فوكاي » ان السياب « يعرف كيف ينبغي للشعر الجديد حقاً ان يكون من حيث الموضوع والتعبير الا انه حين يحاول النهوض بما يعرف أنه الواجب تحونه مقدرتة فيحس قارئة انه قصد الى شيء أروع ، وأتم مما استطاع الى تحقيقه سبيلاً ، فقد ترك شيئاً كثيراً وراء ما قاله لم يوفق الى قوله »^(١) . وكان رأي الاستاذ العالم حين قرأ « مراثية الآلهة » انها قصيدة « مثقلة بكثير من الافكار غير المتمثلة تمثلاً فنياً ويصوغ الشاعر مضامينها صياغة تكاد تقضي نهائياً على انسانية هذه المضامين فهي مزدحمة بالصور غير المترابطة ، ولقد فرض الشاعر على بنائها حشداً ضخماً من الاساطير والثقافات والمعاني غير المهضومة ، وظل ما فرضه على القصيدة قائماً من خارج القصيدة كعمل سياسي موحد فهي حشد من الدلالات التي لم تنجح في ان تتناسج في داخل العمل الفني بل ظلت منضافة اليه »^(٢) . والرايان متفقان على أن كلتا القصيدتين لم تنضج فنياً في نفس الشاعر ، فهي قاصرة عن المخطط الواعي الذي يريده لها - عند رثيف - وهي ذات فجاجة في التكوين العام لأن حشد الاساطير والصور فيها من الخارج قد أضعف قدرتها على التلاحم الداخلي . وفي رأي رثيف صلة وثيقة بقول احد النقاد القدماء في نقد كاتب من الكتاب : انه « يتناول صاعداً فيتقاعس قعيداً »^(٣) وفي رأي محمود صلة وثيقة بما عرضت له هذه الدراسة من اخفاق المبنى في قصائد بدر بسبب الازدواج الناجم عن الحشد من الخارج . ولست أتحدث هنا عن القصيدتين فلذلك مكان آخر ، وانما يعني في هذا الموطن صدى هذا النقد في نفس السياب . فبدلاً من ان يتأمل قصيدتيه مرة اخرى بعين الناقد لا بعين المعجب ، كتب يرد على رثيف خوري رداً حاداً اخرجته فيه من دائرة النقد الأدبي ولا من الآداب لأنها لم تعهد بنقد العدد الى ناقد من نقاد الشعر المعروفين ، ذلك ان رثيف خوري اديب كبير وحسب ولكنه ليس من نقاد الشعر البارزين وانما له في كل عرس قرص فقابليته موزعة هنا وهناك « فهو ليس بالناقد المبرز والقصاص المبدع ولا الشاعر الكبير ، وان كان مجموعته اديباً كبيراً ، وهو لم يزاوِل نقد الشعر إلا مزاوله نظرية »^(٤) ،

(١) الآداب ، عدد شباط (١٩٥٥) ص ٦٨ .

(٢) الآداب : عدد آذار (١٩٥٥) ص ٦٦ .

(٣) الامتاع والمؤانسة ١ : ٦٢ .

(٤) الآداب ، عدد نيسان (١٩٥٥) ص : ٦١ .

وتصدي لمحمود العالم بروح أقل تهجماً ، وتعلّق عليه بجزئية من حديثه - حين اشار العالم الى أن السياب يحذو حذو اليوت - فقال : « وزعم الاستاذ العالم انني أحذو حذو اليوت فيما اكتب ، كلا يا سيدي ، ان ما اكتبه هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية ، ودونك أبا تمام لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والاساطير وشعر السابقين وكل ثقافة في شعره »^(١) .

وكان رد رثيف على حدة السياب وعنفه يحمل الهدوء المبطن بالتفنيد الساخر : كيف صحت عملية الجمع الحسابي تلك ؟ (ناقد غير مبرز + قصاص غير مبدع + شاعر غير كبير : كيف ينتج عنها اديب كبير ؟) وأخذ السياب بالهدوء والركانة في رد رثيف فكتب يقول : « أراني مديناً لك بالاعتذار . الحق ان كلمتي التي كتبتها تعليقاً على قراءتك للعدد الشعري من الآداب كانت تتسم بالقسوة والنرفزة - كما سميتها - وقد تلمست من خلال ردك الاخير روحاً كبيرة رحبة الأفق زادني اعجاباً بك على اعجاب واكباراً على اكبار »^(٢) .

ويهمنا من ذبول هذا الحوار شيثان : أولهما ان السياب فهم من قول رثيف « فقد ترك شيئاً كثيراً وراء ما قاله لم يوفق الى قوله » - فهم منه انه يحذف من القصيدة اشياء كان من الممكن ان توفر لها الخصب والغنى ، بينما يعني رثيف ان الشقة واسعة بين ما قيل وما كان يجب ان يقال . وبسبب هذا الخطأ في الفهم اعترف السياب بعييه الكبير وهو الافاضة التي تثقل القصيدة : « لقد كنت الى وقت قريب أبرم بنفسي لأنني استقيض في الموضوع الذي أعالجه فأقول كل ما عندي ، لأن الشاعر الحق هو من يقول خير ما عنده لا كل ما عنده أو كل ما يمكن ان يقال »^(٣) ، وهل هذا الا اعتراف منه بما هو اكبر من المأخذ الذي رآه الاستاذ العالم في قصيدته « مربية الآلهة » ؟ كل ما هنالك ان السياب ظن انه برىء من الحشد لكل ما يعرفه او لكل انفعال يعرض في طريقه بينما يرى الناقد انه لم يكن قد برىء من ذلك بعد . وثاني الأمرين ان السياب بدلاً من ان يلتزم بحدود الدفاع عن قصيدته نقل المعركة بينه وبين البياتي الى معركة بينه وبين صلاح عبد الصبور متخذاً من ثناء رثيف على عبد الصبور تكأة لظهور عيوب زميله المصري ، ولم يكن الذي يملأ نفسه غيظاً فوز عبد الصبور بشيء يسير من ثناء ناقد كبير وحسب ، بل استغلال انصار عبد الصبور لذلك الثناء ، ودفع صاحبهم الى مقدمة الصورة لينتزع شعار الفوز بزعامة الشعر الحديث من يد السياب .

(١) الآداب ، عدد حزيران (١٩٥٥) ص : ٦٥ .

(٢) المصدر السابق : ٦٥ .

(٣) عدد نيسان (١٩٥٥) ص : ٦٢ .

وكان المهجوم المتبادل في اول امره صغير الموضوع يدور حول اي الشعاعين اكثر من صاحبه تكسيرا للأوزان ، ولكن لعل الدكتور سهيل ادريس كان يريد للنار ان تلتهم مقدارا اكبر من الخطب حين عهد بنقد العدد الثالث من الآداب (١٩٥٦) - وفيه قصيدة للسياب بعنوان « في المغرب العربي » - الى عبد الصبور دون غيره ، واستبق صدور ذلك النقد فكتب للسياب ينثه بذلك التدبير ، فكان رد السياب : « وقد رحبت باسنادك قراءة العدد الماضي الى الاستاذ عبد الصبور الذي نرجو ان يكون منصفاً في نقده ، وإلا فأقلامنا حاضرة ، وستكون امامنا فرصة ثمينة لاعادة تقييم الكثير من المعايير والآراء . هذا هو رأيي ورأي الأخ محمي الدين (اسماعيل) اما اخونا كاظم فهو عاتب عليك لأنك اسندت قراءة عدد الآداب الى شخص يجهل حتى اوزان الشعر ، ولكننا - الأخ محمي وايبي - اقنعناه بوجاهة الدافع الذي دفعك الى ذلك : اظهار الحقيقة عن طريق تصارع القيم والمعايير »^(١) .

وظهر نقد عبد الصبور للقصيدة بما يسمح للاقلام المعدة ان تتحرك بجلبة فوق الطروس ، فقد اتنى على المحاولة الشكلية فيها وهي المراوحة بين وزنين ولكنه شفع ذلك بقوله « ولكن مما يعيب هذه المحاولة انها بلا منهج ملتزم فقد كان الأوفق ان تنثي الأصوات في القصيدة فصوت ذو نغم يحكي الحاضر وصوت ذو نغم آخر يحكي التدايعات »^(٢) . وكشف عن الخلط بين القيم الدينية والقيم القومية في تحليل ثورة المغرب في القصيدة ، وتولى الاستاذ ناجي علوش تصحيح ما قاله عبد الصبور ، وشد السياب على يد صاحبه شاكراً معجباً بقوة منطقته ، وغمز من وطنية عبد الصبور غمراً تجريحاً قاسياً^(٣) .

الى هذا الحد كانت الآداب - بنوع من المصادفة التي تشبه العمد - قد عرضت نتاج السياب الجديد على ناقلين كبيرين وشاعر يعده السياب من خصومه - بطبيعة المنافسة في الصنعة الواحدة - فلماذا لا يعرض هذا النتاج على شاعر من اصدقائه ثم على شاعر حيادي - في الظاهر - لم يصطدم حتى الآن مع السياب في معركة سافرة ؟ فعهدت بقراءة عدد يحوي قصيدة السياب « غارسيا لوركا » الى حليفه كاظم جواد فلم يقل شيئاً سوى انه معجب بقصيدة بدر أيا اعجاب وخلص الى ان السياب شاعر مجدد لم يجد الانصاف حتى الآن لأن اشرار اثينا يطردون اخيارها - كما قال ارسطوفان - ولكنه من ناحية اخرى

(١) رسالة الى الدكتور ادريس بتاريخ ١٩٥٦/٣/٤ .

(٢) الآداب ، عدد نيسان (١٩٥٦) ، ص : ٦٣ .

(٣) انظر الآداب ، عدد حزيران (١٩٥٦) ص : ٧٤ .

ذكر ان القصيدة من اغرب واجمل ما قرأ اذ جاءت تعبيراً عن تجربة لوركا بنفس اسلوب لوركا^(١) ، وكان في هذا بارع الغمز لصاحبه لأنه كان يتدارس معه شعر الشاعر الاسباني ، وهو قد ترجم له قصيدتين ونشرهما في مجلة الآداب نفسها ، فهو يتهم صديقه بطريقة مواربة انه انتزع صور لوركا وطريقته حين شاء ان يتحدث عنه .

واما الشاعر المحايد - في الظاهر - فهو محمد مفتاح الفيتوري ، وقد راجع قصائد العدد الذي وردت فيه قصيدة « قافلة الضياع » فكان رأيها فيها انها « لا ترتفع الى مستوى اغنية المطر رائحة صديقي بدر السياب ، بل لا اعتقد انه سيخالفني كثيراً عندما اقرر انها لا ترتفع كثيراً عن مستوى هذا الشعر الذي نحاربه معاً : شعر الخيالات السقيمة والحقائق التاريخية الجامدة والتجارب العقلية المشاعة ، شعر القوالب الصناعية الخالية من حرارة الحياة وجدية المأساة »^(٢) ، وقد كشف الفيتوري عن ان الاسطورة التي تعتمد عليها القصيدة - وهي قصة قابيل وهابيل - تختلف اختلافاً جذرياً عن مأساة اللاجئين - موضوع تلك القصيدة - وان التوفيق بين المحملين الاسطوري والموضوعي يتطلب جهداً يتجاوز حد المقارنة الخارجية والربط الشكلي .

ولو انا حكمنا على اكثر الجهد الشعري للسياب خلال السنوات الثلاث (١٩٥٤ - ١٩٥٦) من زاوية ما قاله فيه ناقدان كبيران وثلاثة من الشعراء المنتمين الى المدرسة الحديثة في الشعر لحكمنا بأن النتيجة - في مجملها - كانت سالبة الطابع ؛ ولكننا حين ننظر اليوم الى تلك القصائد متسلسلة لا نشك في ان تجدد المحاولة وتنوعها كان يحمل من معاني الاخلاص والرغبة في البلوغ اكثر مما تستطيع القصيدة الواحدة ان تنبئ به في انقطاعها عما حولها وفي فقدانها لقرائنها ، وذلك سيتضح في فصل تال نتحدث فيه عن تلك القصائد مجتمعة ومنفردة .

وقبل الانتقال الى ذلك الفصل لا بد من ان نستدرك ما فوته علينا السياق العام الذي حاولنا فيه اعطاء صورة متكاملة عن « فترة الآداب » . . فقد حدثت هنالك احداث وشؤون متفاوتة في صغرها اثناء تلك المرحلة ؛ ومنها ان بدران تزوج (عام ١٩٥٥) فتاة من ابي الخصيب ليست من ذوي قرباه إلا ان اختها كانت زوجاً لعمه عبد القادر السياب ، وكانت اقبال - وهذا هو اسمها الذي رده السياب في شعره من بعد - خريجة في دار المعلمات الابتدائية ، بسيطة الثقافة وخاصة حين تعيش في كنف رجل يعتد بثقافته ويشعر انها مصدر من مصادر شهرته ومركزه الاجتماعي ، ولهذا اخذ نفسه

(١) الآداب ، عدد تموز (١٩٥٦) .

(٢) الآداب ، عدد آب (١٩٥٦) .

بتلقيها بعض الدروس الخصوصية ، ولكن شعوره بما يجب ان يكون عليه دور المرأة في حياة الفنان ، وحلمه المثالي القديم بالسعادة البيئية ، جعلاه يحس بأنها لا تستطيع ان تفقه دوره الكبير في الحياة وفي الشعر ، ويضيف مصطفى - وانا انقل شهادته هنا في حذر - بأنه كان في طبعها شيء من العجرفة ، فكان بدر يتجنب اثاره المشكلات البيئية لانه يكره ان يتحول جو البيت الى « نثار » مستمر ، وكانت ذات طموح في تغيير الوضع الاجتماعي الذي وجدته عليه - وهو موظف بسيط ذوراتب ضئيل - فلذلك اندفع بالحث والتشجيع الى العمل المرهق . واطن ان مصطفى هنا قد اخذ بعضاً من الحقيقة وترك بعضها لأن بدرًا لم يكن يخلو من هذا الطموح نفسه فكان قبل الزواج يمارس عدداً من الأعمال ويعاني الارهاق ليوفر لنفسه قدرًا يسد حاجته من المال . ولكن اذا كان الزواج حمله - وهذا امر طبيعي - مسؤوليات جديدة ، فإنه رده الى شيء من الاعتدال ، وقلل من اسرافه في الشرب ؛ ويقول الاستاذ العبطة - مؤيداً ما قاله مصطفى - « وهو في السنة الاخيرة (١٩٥٦) اعتزل المقاهي والحانات بعض الشيء »^(١) إلا انه ربط بين الزواج وبرود عاطفته من جهة التزامه الاجتماعي^(٢) ؛ وقد المح السياب الى مشاغله الكثيرة التي حفت به بعد الزواج وعدها مسؤولة عن تشته وعدم قدرته على الانتاج المنظم فقال في رسالة بعث بها الى الدكتور ادريس : « ستدرك مع الزمن كيف تفتقر المشاكل والمشاكل وقت المتزوج . انها مشاكل ومشاكل ليست من صنع الزوجين ، ولكنها مع ذلك مشاغل ومشاكل ، وقد عاقبتني هذه المشاغل عن ارسال شيء الى الآداب طوال هذه المدة »^(٣) ؛ ولعل في هذه الشكوى ذريعة للاعتذار ، وسيتبين لنا من دراسة قصائد السياب عام ان تزوج والعام الذي تلاه خصص يقل نظيره فيما انتجه قبل الزواج .

ومن احداث تلك الفترة ظهور كتاب يجمع عشرين قصيدة مترجمة عن الانجليزية لشعراء ينتمون الى اقطار مختلفة ومذاهب شعرية متفاوتة وفيهم من الكاتبين بالانجليزية البيوت وباوند واديث سيتول وسبندر وفتشر وداي لويس وولتر دي لامير وفيهم لوركا وريلكه ونيرودا ورامبو وبريفيه وغيرهم . وقد كان من الحق ان يقارن الدارس بين اصول تلك القصائد وما صارت اليه في اللغة العربية ، ولكن هذه دراسة تتطلب جهداً تحقيقياً مستقلاً لا يتحملة هذا البحث ؛ وقد قمت ببعض المقارنات هنا وهناك ووجدت ان الترجمة يعوزها احياناً قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل ، كما تفتقر الى مستوى اسلوبي شعري يراعى فيه شيء ابعد من نقل المعاني . وسيرد شيء من هذا عند الحديث

(١) العبطة : ١٥ .

(٢) العبطة : ٧٦ .

(٣) بتاريخ ٣٠ كانون الثاني ١٩٥٦ .

عن دين السياب لاديت سيتول ، ومن شاء نموذجاً من المقارنة فليقرأ ترجمة السياب لقصيدة ناظم حكمت ويقارنها بترجمة عفيف فراج للقصيدة نفسها^(١) .

وقد اثار هذا الكتاب انكار فريقين : اولهما مجلة « الثقافة الوطنية » البيروتية ، فإنها علقت على الكتاب بقولها : « وهذا شخص اسمه بدر شاكر السياب اصدر كتاباً ضم طائفة من القصائد لشعراء من الفاشست النازيين امثال ازرا باوند ومن الجواسيس الذين اشتغلوا في الانتلجنت سيرفس من امثال ستيفن سبندر »^(٢) . ورد السياب بأنه ليس شيوعياً حتى يتهمه الشيوعيون بالانحراف ، ودافع عن القصائد التي اختارها بأنها ذات محتوى انساني^(٣) . واصبح السياب يترصد ما قد تقوله عنه مجلة الثقافة الوطنية ، وحين اخبره بعضهم - بلهجة التحدي - ان المجلة ستنشر مقالاً طويلاً في الهجوم عليه رجاء الدكتور ادريس اذا ما ظهر مثل هذا المقال ان يقتطعه من المجلة ويرسله اليه بالبريد المسجل ليتسنى له الرد عليه : « رداً آخذ به ثار كل مثقف اصابه رشاش من اذى هذه المجلة ومثيلاًها »^(٤) . اما الفريق الثاني الذي واجه هذا الكتاب بشيء من الاستنكار فهو الحكومة العراقية حينئذ : فقد اوقف السياب اثر صدور الكتاب - في شتاء سنة ١٩٥٥ - ثم قدم للمحاكمة ؛ ودافع عنه الاستاذ محمود العبطة امام حاكم جزاء بغداد الاول « وقد احتار السيد الحاكم في تكييف الجريمة ، فأجلت الدعوى ، واخيراً جرم بموجب احكام قانون المطابع العثماني الصادر في سنة ١٣٢٣ وحكم عليه بغرامة قدرها خمسة دنانير لأنه لم يذكر اسم المطبعة في الكتاب »^(٥) .

ومن احداث تلك الفترة ايضاً محاولة البياتي - حسب شهادة السياب - اجراء صلح او مهادنة بينهما ، ويقول السياب في ذلك : « فاجبته ان هذا لن يكون اذا لم يعتذر من الدكتور سهيل ومجلة الآداب بالصورة التي يراها الدكتور سهيل مناسبة . والذي اعتقده ان اعتذاره سيكون انتصاراً لنا وللآداب وللحق »^(٦) . ورغم ان المعركة مع صلاح عبد

(١) انظر ترجمة فراج في مجلة الطريق عدد ايلول (١٩٦٨) ص : ٩٨ ؛ اما ترجمة السياب فنقع على الصفحة ٨٨ - ٩٠ من الكتاب المذكور .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ ؛ وانظر الثقافة الوطنية تشرين الثاني (١٩٥٥) ص ٦٤ . وقد تصرف السياب في النقل ، فلم تقل المجلة : « وهذا شخص اسمه » وانما جاء فيها « صدر في بغداد كتاب بعنوان ... » والنص المذكور ورد خبراً ، واكبر الظن ان الذي صاغه مراسل للمجلة في بغداد ، وهو في صورته لا يتطلب رداً عنيفاً ، ولكن السياب كان متحفزاً للمعارك .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٤٣ .

(٤) رسالة بتاريخ ١٩٥٦/٣/٤ .

(٥) العطة : ١٤ .

(٦) رسالة بتاريخ ٣٠ كانون الثاني ١٩٥٦ .

الصبور قد جعلت حدة الخصومة بين السياب والبياتي خافتة الصوت ، فإن كلا من الشعارين لم يحمداً تماماً جذوة الغيرة في نفسه من نده . وحين عرض الاستاذ خضر الولي من بعد اسئلة ادبية على بعض ادباء العراق - ومن بينهم الشاعران - عبر كل منهما عما يحسه تجاه الآخر فاستطرد بدر ليعيب قصيدة « سوق القرية » للبياتي واردف ذلك بقوله : « وانما استشهدت بالبياتي لأنني ارى فيه شاعراً مبدعاً حين يكتب عن تجربة صادقة وبأسلوب لا يجعله التفكير بالقارئ البسيط ينحدر الى مستوى النثر »^(١) . وردد البياتي تمهة الانحدار الى النثرية ضد بدر وسماه « صديقنا » وقال : « ولعل القارئ سيأخذ العجب حين يرى انني اقتصر على السياب دون غيره ولكن عجبه سيزول اذا ما علم انني كنت اعتبر السياب في محاولاته الأولى من شعرائنا الشباب الأوائل الذين ستتحقق على ايديهم بعض القصائد الناجحة »^(٢) ؛ لقد اخفت الزمن صوت النقمة الطاغية ليحل محله نوع من الاعتراف الحذر او المقيد .

ولقد هيات تلك الفترة للسياب ان يتحدث في مشكلات الأدب والشعر وان يسمع الناس رأيه فيها ، وكان قد وقع في نظرته الى الشعر والشاعر تحت تأثير سبندر ، واستعار شيئاً من آرائه في مقال له عن الواقعية ؛ وحين سئل عن اعجب بهم من شعراء الغرب اجاب في عصبية : « حين يسألني سائل عن اعجب بهم من شعراء الغرب احدث في وجهه برهة من الزمن محاولاً ان استشف اغوار نفسه : ايجد ام يهزل فيما يسأل ؟ بمن اعجب من شعراء الغرب منذ هوميروس حتى ديLAN توماس . اتراه يدرك ضخامة ما يسأل عنه ؟ » ثم تتسع دائرة التأثير لدى السياب رغم ذلك فإذا هو معجب بشيكسبير ودانتي وهوميروس وفرجيل وغوته وكتيس واديث سيتول والبيوت^(٣) . ويقر بتأثره في الشعر - تدريجاً - بالبحثري والمهندس اولاً ثم بأبي تمام ثم بشلي وكتيس ثم البيوت ثم ادith سيتول^(٤) ويعتقد ان طريقته الشعرية مزج بين طريقة سيتول وابي تمام معاً . ونلمح في كل هذا ان للشاعرة الانجليزية منزلة هامة في نفسه ؛ وانه اعجب من بين الشعراء المحدثين بالجواهري وابي شبكة والفتوري « لثانة الاسلوب وحرارة العاطفة دون ميوعة والموازنة بين الفكرة والصورة والعاطفة والاتجاه الواقعي »^(٥) . فإذا سئل عن

(١) آراء في الشعر والقصة : ١٣ (وقد ظهر في ١٥ ايلول ١٩٥٦) .

(٢) المصدر السابق : ٤٠ .

(٣) المصدر السابق : ١٣ - ١٤ .

(٤) المصدر السابق : ١٤ .

(٥) المصدر السابق : ١٥ .

الواقعية ذكر انها اتجه يندرج تحت لوائه شعراء من شتى المدارس الشعرية فكل من استحق اسم شاعر يمكن ان يسمى واقعياً .

وقد كان هذا المفهوم الواقعي هو محور محاضراته التي القاها في مؤتمر الادباء الثاني بدمشق حين قرر ان الأدب الخالد هو الذي يصور محاربة الانسان للشر ، والشر اليوم قد تبلور في الاستعمار وقواه وفئاته ، واكد انه من دعاة الأدب الواقعي الملتزم . ثم قسم الأدب العربي الى ثلاثة اقسام : واقعي ومحاييد ومنحل ، والاخير نوعان : نوع يدعو الناس الى الهزيمة ونوع ماجن داعر ؛ والشعر الواقعي هو الصالح للبقاء وهو يفرض نفسه على الناس تلقائياً^(١) .

لعل مؤتمر الادباء الثاني اول فرصة سنحت للسياب ليوقف بين ادباء وشعراء يمثلون مختلف الأقطار العربية ، وقد كان مفهومه لما يريد من الأدب اقوى بكثير من مفهومه لموضوع المحاضرة وهو « وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث » فإن ما لمس الموضوع من محاضراته يمثل افكاراً سطحية مثل : تشجيع الدولة للأديب ، وانشاء دار للنشر ترصد لها الحكومات العربية اموالها وتشرف عليها لجنة تنبثق من المؤتمر ، شريطة ان تلتزم كل دول الجامعة العربية بدخول كتبها الى اقطارها ، ثم تأسيس رابطة للادباء العرب على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والادبية . فهذه الافكار تدل على التناقض الضمني بين فكرة السياب عن الأدب وافكاره عن طرق ترويجه ، وبسط امتحان لهذه الافكار ان نسأل : اذا كان الأدب الواقعي الناضج يفرض نفسه على الناس تلقائياً فما الحاجة الى تشجيع الدول ؟ ثم كيف تشجع اكثر الدول يومئذ الأدب الواقعي الملتزم وترصد الأموال لنشره واكثرها كان يرى في ذلك الأدب خطراً على كيانه ، ثم - وهذا ادهى وامر - ما الذي سينتج عن تأسيس رابطة من الأدباء على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والادبية ، وكيف يمكن لهذه الرابطة ان تعمل وبأي مقاييس تنظر الى الأدب ، وقوة التناقض في كيانه تهدم كل قرار ايجابي ؟ ان هذا الخلط يدل على شيئين : انه لم يبق من ثورة السياب في نطاق النظرية الفنية إلا الايمان الغامض بشيء اسمه الأدب الواقعي الملتزم وانه لم يكن - من الناحية العملية - يدرك شيئاً من الواقع الذي تعانيه الدول العربية حينئذ^(٢) .

وقد اتاحت الفرصة ايضاً للسياب لينشر مجموعة من شعره في ديوان جديد ، وكان

— ١٧٥ —

(١) انظر الآداب ؛ عدد تشرين الأول (١٩٥٦) ص : ٢٢ وما بعدها .

(٢) انظر مناقشة لمحاضرة السياب من زوايا اخرى عرض لها الدكتور شكري فيصل ، في الآداب العدد ١٢ (١٩٥٦) ص : ٥٧ .

الدكتور سهيل ادريس يحفزه الى ذلك ، وتشهد رسائله بأنه كان يعد ذلك الديوان لتنشره دار الآداب ، فهو يقول في احدى رسائله : « اشكرك على عرضك الكريم . وسأعد العدة منذ الآن لتهيئة ديوان من الشعر ، وقد كلفت الأخ محي الدين بكتابة مقدمة له »^(١) ويقول في اخرى : « سنلتقي في بلودان وسأسلمك الديوان الذي اعكف الآن على استنساخ قصائده وتبويبها »^(٢) ولكن الديوان لم يظهر على هذا النحو ، لأسباب لا ندرها ، وربما كان في سياق الاحداث المقبلة ما يومىء اليها من بعيد .

(١) رسالة بتاريخ ١٩٥٦/٣/٤ .

(٢) رسالة بتاريخ ١٩٥٦/٨/١ .

نحو القومية

ذات يوم من ايام ١٩٥١ احس بدر انه تحول الى وجهة شعرية جديدة وانه لن يكتب شعراً كالذي تضمنه ديوانه « ازهار ذابلة » و« اساطير » ، وكان في الحقيقة يومئذ الى الربط بين شعره واتجاهه اليساري - ذلك الاتجاه الذي بدأ مبكراً منذ سنة ١٩٤٦ - على وجه التقريب . واستمر حتى عام ١٩٥٤ ؛ ولو اننا راجعنا حصيلة الشعر الذي يمثل ذلك الاتجاه في مدى ثماني سنوات او تسع لوجدنا ان ما تبقى منه لا يمثل إلا نسبة ضئيلة في شعر السياب عامة او بتعبير ادق - فيما جمع من شعره في دواوين . تلك حقيقة هامة نقول ان السياب الانسان قد تعرض للمطاردة والمحاكمة والتكرار والفصل من العمل والسجن والاعتقال في سبيل عقيدة آمن بها مدة ثماني سنوات او تسع ، ولكن السياب الشاعر لم يقل ثماني قصائد او تسعاً يرضى عنها في نصرة تلك العقيدة . فأما جانب من قصائده فقد كان خطباً تستدعيها المظاهرات والمحافل الشعبية ، واما القصائد الاخرى فأكثرها مشمول بالاعتقال والفجاجة وعدم التلاحم بين شاعريته ومعتقداته . ولهذا وجد الشاعر نفسه ينسلخ فنياً من انتماؤه الحزبي ، وكان ذلك امراً سهلاً ، لأنه لم يستطع ان يجعل الفن والانتفاء حقيقتين متكاملتين ، تستدعي الواحدة منهما الاخرى . وبذلك انتهت المرحلة الثانية وهي مرحلة البحث عن اسلوب غير ذاتي في الشعر وتتسم في مجموعها بتجارب مخففة في السيطرة على القصيدة الطويلة وتنقسم قصائدها في ازدواجية صارخة بين سيطرة المبادئ ، ومحاولة الهرب منها الى شعر ذي لون اجتماعي كثيب تتسلل فيه الذاتية لا شعورياً ، ويبدو فيه الانقسام واضحاً بين حرية الارادة والجبرية الخائفة ، ولكن القصائد جميعاً تتميز بنظرات انسانية وموضوعات انسانية ، وبإخلاص لا ينكر للتخلص من هيمنة الذاتية ومن التغني الفردي بسحر الحبيبة وآلام الحب ، فقد اخذ السياب يتحدث فيها عن الآخرين افراداً وجماعات ، عن آلامهم وافراحهم ، عن

كفاحهم وبؤسهم ومتناقضات اوضاعهم ، بقلب انساني كبير ومشاركة شعورية ذات حظ من الأصالة والعمق . وهكذا اختفت الحبيبة التي كانت مصدر الافراح والهموم ، واستراحت الأم في قبرها وفي اعماق قلب ابنها ، ومضى بوب يشق طريقه بنفسه دون ان يحتاج وقفة رثاء او حنين ، واصبحت جيکور نقطة في مربع من مربعات الشطرنج الكوني الكبير ، وعلت لفظة « الغد » على لفظة « الموت » ؛ حتى الاشخاص السليون امثال الحفار والموس كانوا يقفون - في النهاية - متشبثين بالحياة ، يرفضون الدخول في عالم الظلمات الخالكة .

إلا ان التجربة الايرانية الكويتية ردت السياب رغماً عنه الى فرديته ، حين جعلته يحس بالغربة العميقة ، ولكنه لم يلبث ان ربط بين نفسه وبين وطنه : فإذا هو والعراق شيء واحد ، وراحه هذا الربط حين تحقق اذ كان قد اصبح لا يرضى لنفسه ان يطلع على الناس باكياً آلامه وجوعه وفقره وحبه المخفق كما كان يفعل في المرحلة الأولى - تلك تجارب قد مضى عهدها ولا يريد لها ان تعود ، ان استطاع الى ذلك سبيلا . وتجلت الوحدة الكاملة بينه وبين العراق في قصيدة « انشودة المطر » فكانت فاتحة المرحلة الثالثة ، مرحلة التعرف الى حقيقة ما يعانیه دون ان يزج به في سياق الكفاح العام في مختلف اقطار العالم .

وكانت قصيدة « انشودة المطر » تنبئ ان الشاعر قد اكتشف العلاقة بين الجفاف والخصب المتعاقبين ، اي اهتدى الى اسطورة « تموز » او « ادونيس » دون ان يذكر ذلك صراحة ؛ ورأى نفسه - كما رأى العراق - من خلال تلك الاسطورة فتم التطابق بين الفرد ووطنه ، واستراح الشاعر من الازدواج القديم المتباعد الطرفين الذين كان يجعله تارة مع حفار القبور وتارة مع الاسلحة والاطفال . وكان هذا الاهتداء يشبه الوقوع على منجم او كنز : ذلك لأن الاسطورة في جميع وجوهها تصلح لموقفه الجديد صلاحية عجيبة ؛ فادونيس (او تموز) شاب جميل محبوب يستطيع ان يحتضن شخصية الشاعر المحروم من الحب ، وافروديت او عشتارام وحيية معاً ؛ والاسطورة في مجموعها خير ما يرمز للعراق حين يدرس فيه معنى الخصب والجفاف وحكم الكهنة والقرايين ؛ وهي اسطورة تمثل الحضارة الزراعية ولهذا تصلح ان تكون ملاذاً للشاعر الهارب من اخيلة اليسار الصناعي ومن طغيان المدينة الكبيرة ذات الحياة الآلية ؛ بل ان اهتداءه لتلك الاسطورة يعني العودة الى الريف من خلالها ، واعلان الكراهية الدفينة للمدينة الحديثة . ولهذا لا يدرى الدارس ايها اسبق : اكتشافه العلاقة النفسية بينه وبين الاسطورة الزراعية ام اعترافه فصم العلاقة بينه وبين يسارته ، اذ يبدو ان احدهما ادى الى الآخر على نحو طبيعي ، وكان ظهور تموز او ادونيس طريقه الى القوى الغيبية اي الى

الايمان بدين ، ونوعاً من التعويض عن تلك الغربية الطويلة التي احس بها في ظل العقلانية الواعية . وقد يقال ان الشاعر حين يتخذ اسطورة فليس من الضروري ان يتجاوز حدود استغلال الرموز الكامنة فيها ، وهذا صحيح ، ولكن الذي اقله هنا هو ان العودة الى الرموز البدائية - وهي رموز دينية - قد نقلت السياب الى مصطلح شعائري ودنيا من الشعائر ، وبذلك سهل عليه التعامل الفكري مع منطقة دينية لتفسير الحياة الحاضرة ، وكانت هذه الخطوة تمهيداً لما بعدها - كما سآين من بعد .

وليس في مقدور احد ان يتنبأ بالوجهة التي كان شعر السياب يزعم السير فيها بعد « انشودة المطر » لولم يتصل بمجلة الآداب . فالقصيدة لا تتجاوز الربط الوثيق بين الفرد ووطنه ، وهي قد مثلت هذه الرابطة اثر تجربة فذة ربما لم تتكرر قوة واتساعاً وعمقاً ، فما هو الوتر الذي يستحق ان يعزف عليه ؟ وماذا يكون لون المعروفة الجديدة ؟ قرابة تسع سنوات مضت والشاعر كأنما لم يسمع الا نبأ عابرة عن ناس يسمون اللاجئيين ، ولا يقرأ شيئاً عن الدم المراق في جبال الاوراس ، ولا يحس بوطأة الاستعمار المقنع وغير المقنع في البلدان العربية ، ولا هو شديد الاحتفال بشيء مما حدث في مصر ولا يعرف من اهلها الا شاعراً منافساً يسمى صلاح عبد الصبور : اين كان هذا الشاعر وأية صلة تربطه (او لا تربطه) بهؤلاء الناس الذين يريد ان يقرأوا شعره ؟ كانت يسارية زائفة تلك التي تصور انها تحرم عليه تحسس الآلام والآمال في مجتمعه الكبير الذي يسمى البلاد العربية ، وكان زيفها يدل على ضيق في مفهوماته الحزبية ، ولذلك فلا غرابة اذا وجد نفسه اسير نفسه ، فثار عليها الى افق اعتقد انه ارحب . وكانت المنافسات الفردية حافزه الكبير للتقرير الحاسم ، ورأى البياتي قد اصبح شاعراً مرموقاً تحتل قصائده كل عدد من اعداد « الثقافة الوطنية » البيروتية ، فلم يكتف بقطع الروابط مع حزب يرفع من شأن البياتي ، بل ذهب يفتش عن مجلة متداولة تكفل له منافسته ، ومضى شوطاً ابعد من ذلك : فبعد ان كان شديد الاعجاب بناظم حكمت^(١) ، تغير رأيه فيه الى الضد ، لا لأن ناظم حكمت يساري ، بل لأن البياتي يتكلم عليه كثيراً ويحكيه ويحب ان يقرن اسمه باسمه .

ولاحت الآداب واحة في صحراء شاعر ظمآن الى الشهرة ، إلا ان الارتباط بها كان يمثل صلة من نوع جديد ، فهي تصل الى انحاء العالم العربي في الشرق والغرب ، وليست مقصورة على قطر واحد كالصحف العراقية المحلية ، او كالكراسات الصغيرة

(١) انظر المعلقة ص : ١٣ ، ويقول المؤلف ان السياب ترجم له قصائد نشرها في جريدة العالم العربي دون توقيع .

التي كان السياب ينشر فيها قصائده فلا تتعدى كثيراً الحدود الإقليمية ، ولهذا فإن الشاعر الذي يحس بأن الشهرة والمسؤولية امران متلازمان لا بد من ان يفرض على نفسه - في مثل هذا الوضع - التجويد والتجديد وسوف يتضح لنا مدى حرص السياب على التجديد والتجويد حين نتحدث عن القصائد ، ولكن يكفي هنا ان نقبّس فقرة من احدى رسائله تدلّ على اهتمامه الشديد بالجذّة في الطريقة الشعرية وتبين احساسه بالمسؤولية الجديدة في ما يسميه محاولة ، فهو يتحدث عن قصيدته « أغنية في شهر آب » بقوله : « هي بالحرى محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد : للقارئ ان يفهم ما وراء الرموز وله ألا يرى رموزاً بالمرّة ؛ له ان يرى في (تموز) رمزاً للخصب والحياة وفي موته موتاً للخصب والنماء ، وفي مرجانة الزنجية التي تضيء النور وتفتح المذيع لتتصل سيدتها بالعالم ولتسمع موسيقى الجاز - تراث مرجانة التي لا تعلم انه تراثها ، والذي تقننه سيدتها وامثالها « رفعة » في الذوق و « ومدنية » - اكثر مما يبدو على السطح ، وله ان يقارن بين نقالة الاسعاف في اول القصيدة وبين نقالة الموت في ختامها ، وبين الاسماك المصنوعة من الذهب والفضة وبين الخضر وسمكته الميتة التي القاها في مياه « بحر الحياة » فعادت حية ، له ان يفعل ذلك كله وله ألا يفعل ، انها محاولة لا ادعي انها ناجحة ... »^(١) .

وفي الرسائل المبكرة بين الدكتور سهيل ادريس والسياب اوضح صاحب الآداب للشاعر انه قطع على نفسه العهد « بخدمة المجموعة العربية وادبها السائر نحو النور »^(٢) وكان ذلك توجيهاً للشاعر في الطريق الجديد ، ولهذا جاءت الرسائل تحمل نغمة جديدة لم نكن نسمعها مثل : « اننا نؤمن بالانسانية وبالامة العربية لا بأشخاص بذاتهم ولا بحزب سياسي بذاته » ومثل : « ان النصر لنا ولأمتنا » ، ومن ذلك : « ارجو ... ان اوفق الى ارضاء قراء مجلتنا القومية الشريفة » وما اشبه ذلك . فهل سار شعر السياب ايضاً في هذه الطريق نفسها ؟

اكبر الظن أن بعض قصائد هذه الفترة التي امتدت قرابة ثلاث سنوات قد جعلت الكثيرين يظنون ان السياب بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي العراقي استلّ قلمه الحاد وجنّده في خدمة القضية العربية ، ولم يعد من الصعب على من يحبون رفع الشعارات ان يسلكوه في صف دون آخر ؛ ولكن الحقيقة الفنية أقوى دلالة من الاماني والرغبات ؛

(١) رسالة الى الدكتور ادريس بتاريخ ١٩٥٦ / ٣ / ٤ ، اما الجزء الذي يتحدث عن الخضر وسمكته والاسماك المصنوعة من الذهب والفضة فقد حذف من القصيدة المنشورة في انشودة المطر : ٢٢ - ٢٦ .

(٢) انظر صدى ذلك في رسالة من بدر بتاريخ ١٩٥٤ / ٣ / ٢٥ .

ونظرة واحدة الى قصائد هذه الفترة تنبئنا عن واقع الحال هنالك : فالقصائد التي نظمها السياب في هذه الفترة ربما لم ترد على خمس عشرة قصيدة، منها اربع فقط تتناول القضايا العربية العامة على نحو مباشر صريح ، ومن هذه اثنتان تتناولان المغرب العربي ، وواحدة تتحدث عن اللاجئين ، وواحدة عن بور سعيد . أما بقية القصائد فبعضها يتحدث عن قضايا انسانية عامة كقنبلة هيروشيما ، وبعضها عن لوركا ، ولكن ابرز ما يلفت النظر اليها من حيث الموضوع عودة الشاعر الى موضوعات متصلة بمشكلات ذاتية مثل « مراثية جيكور » و« عرس في القرية » وفي الثانية رجوع الى موضوعه القديم وهو زواج الفتاة القروية - التي احب مثلها ذات يوم - من شخص ثري .

لم يكن السياب محدد المجال في فترة انتماؤه اليساري لكي يقال انه بعد انفصاله قد اخذته الحيرة ازاء الموضوع الشعري الذي يجدر به ان يطرقه ، ولكن بروز الموضوعات ذات الطابع القومي العربي في شعره يجعلنا نؤكد محاولته التحول الى انتساء جديد . وكان كما دلت محاضراته في مؤتمر الادباء العرب لا يزال من الزاوية النقدية يستعير مفهومات الواقعية الحديثة ويحاول قياس الأدب الصحيح بها ، ولذلك فإنه لم يستطع ان يتخلّى عن الالتزام الذي يربط بين الفن وتحرير الشعوب كما لم يتخلّى عن مفهومات انسانية عامة تبغض اليه الحرب والدمار ، فكتب قصيدة عن مأساة هيروشيما والقنبلة الذرية . ولكن تسلل الماضي الى شعره - في هذه الفترة - متمثلاً في « عرس في القرية » و« مراثية جيكور » يدل على ان الجرح القديم الذي اكتسب بطبقة كثيفة من الحرشف الجلدي عاد فانتقض حتى ليغدو بعد قليل هو المنفذ الذي تنسكب منه الدماء ، فتشغل صاحبها عن النظر الى الدماء المنسكبة من ظهور الفقراء وجنوبهم . وإيّا كان الأمر فإن الشاعر عاد الى موضوعات المرحلتين السابقتين من ابواب جديدة : باب انساني عريض وباب قومي عربي وباب ذاتي . وقبل ان نلج هذه المداخل معاً علينا ان نقرر ان السياب لم يتخلّ تماماً عن القصيدة الطويلة ولكنه عدل عنها مرغماً بسبب حجم المجلة والمساحة التي تستطيع تخصيصها لشعره ، وكان في هذا كل الخير لشعره ، لأنه اخذ يحاول « التحليل المركز » ان صحّ التعبير ، فيمنح القصيدة تكاملاً وترباطاً ، بل ان المحاولتين اللتين استمرّ فيها بدعوى النفس الملحمي وهما « رؤيا فوكاي » و« بور سعيد » يكملان اخفاقه القديم في البناء الكبير .

النبایعُ الثقافية

ترى هل كان السياب يحسّ أن « انشودة المطر » نقلة مفاجئة في المبنى والمستوى ؟ أكبر الظن ان غريزته الفنية ادركت ذلك ادراكاً مبهماً ولهذا فإنه جعل رمزه الجديد المفضل ذلك التعاقب بين الحصب والجذب في اكثر قصائد هذه الفترة ، ثم لعل تلك الغريزة هي التي حفزته الى ان يتجاوز ذلك المستوى الذي بلغه في « انشودة المطر » أو ان لا يقصر عنه - على الأقل - ولهذا حاول في كثير من قصائده ان يتفوق على نفسه ، وان يطلع ببناء فني جديد . وكانت هذه الفترة احفل الفترات الشعرية بالتجديد في المبنى والموضوعات والصور والرموز ، فإن لم تكن كذلك فإنها تتحدث عن محاولة مستمرة للتفرد في الطريقة وادواتها ووسائلها .

وللنبایع الثقافية اثرها في هذا المستوى وفي طبيعته : فقد حشد السياب عدداً كبيراً من الاساتذة يمتدون من دانتي حتى اليوت ومن أبي تمام الى الجواهري ، عندما سئل عن يعجب بهم أو عن أثروا فيه ؛ ولكن الحقيقة كانت اقل من ذلك كثيراً ، فقد ظل دانتي والمتنبي وشيكسبير اسما تذكر في معرض المباهاة الثقافية ، كما توارت صورة اليوت ومن قبلها صورة كيتس ، ولم تبق من علي محمود طه إلا اصدااء باهتة ذابت قبيل انشودة المطر - فيما أحسب - وآخر ما يمثلها قصيدة « أم سجين في نفرة السلطان »^(١) التي نسجت

(١) يقول السياب في هذه القصيدة :

في قلعة جبلت حجارها	بدم القلوب وبارد العرق
ظلماء يلهث في مغاورها	داجي الهواء لهث مختنق
وتعفن الزمن الحبيس لدى	جدرانها طبقاً على طبق
وتلظت الصحراء فاعرة	عنها فم المتشائب السلق

=

على منوال « حانة الشعراء » ؛ اما الجواهري « اعظم شاعر ظهر في هذه الحقبة من شعرنا الحديث » و« استاذ هذا الجيل الطالع من الشعراء العراقيين »^(١) فلم تبتق منه الا رحي تطحن قروناً - قعاقع يستدعيها المقام في قصيدتي فوكاي وبور سعيد . وظل السياب متمسكاً بالجمع بين الشرق والغرب اللذين ظن كبلنغ سفهاً انها لا يجتمعان ، فكان يزعم لنفسه ان شعره مشتق من الجمع بين طريقة ابي تمام واديت سيتول .

والحقيقة ان السياب في بحثه عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كل من لوركا واديت سيتول ، وربما لم يكن من المصادفة ان كلا منهما لم يكن منتمياً الى معتقد سياسي معين . وقد اعجبه في الشاعر الاسباني عمق تعبيره عن القسوة والموت وقدرته الفذة في تصوير الواقع من خلال صور حسية مجسمة وتلاعب بالألوان وجمع للملامح المتباعدة في اطار شعري واحد تتصل فيه المجسمات الواقعية بأخيلة غريبة طليقة لا واقعية ؛ ومع ذلك كله فإن تأثير السياب بلوركا لم يكن عميقاً لأن صور لوركا - وهي المادة التي يحتاجها السياب اكثر من حاجته للموضوع والطريقة - كانت غريبة الوقع لما يغمرها من سمات سرالية ، ولم يكن السياب يستطيع الابتعاد كثيراً عن الوضوح في الصورة ، لأنه تعود منذ نشأته الشعرية ان يتخذ الصور للتوضيح المعنوي لا للابهام الموحى . ولهذا اقتصر تأثير لوركا في شعره على استعارة عدد غير كثير من الصور ، أو على المحاكاة القياسية لبعضها الآخر ؛ فقله مثلاً^(٢) :

والبرد ينث من القمر

انما يعدّ مستعاراً من قول لوركا على لسان القمر « افتحوا السقوف والصدور لادقء نفسي فأنا بردان »^(٣) ؛ وللقمر دور هام في شعر لوركا ، ولكن السياب - رغم اتكائه على لوركا احياناً في هذه الناحية - لم يستطع ان يتبنى ذلك الدور نفسه للقمر . كذلك فإين محاولته التلاعب بالألوان وازافة الألوان الى الصدى « اصداؤها الخضراء . . . اصداؤها البيضاء . . . اصداؤها الحمراء . . . »^(٤) ربما كانت محاكاة لقدرة لوركا على استغلال الألوان في شعره . ويظهر في قصيدة « النهر والموت » أثر لوركا واضحاً فهناك تندفق المياه

= حيث النهار هجيرة ودجى والليل غاشية من الارق
قلب أعز من الحياة على قلبي يلوك بقية الرمق

وهي في اربع مقاطع ، ولعلها تعود الى احداث سنة ١٩٥٢ .

(١) انظر العبطة : ٨٤ - ٨٥ .

(٢) انشودة المطر : ٢٤ .

(٣) Lorca, p. 93 .

(٤) انشودة المطر : ٨٠ - ٨١ .

وتتحدث الطبيعة مرددة « بوب ، بوب » فيخيل للشاعر انه يسمع « أجراس برج ضاع في قرارة البحر . . . وتنضج الجرار أجراساً من المطر » ويحس الشاعر ان الدماء والدموع في الكون « أجراس موق في عروقي ترعش الرنين »^(١) . ولا ريب اننا نقرأ هنا قول لوركا^(٢) :

الاطفال : يا جدولاً ررقاقا يا ينبوعا ريقا
ماذا يحتوي قلبك الالهي المفتوح بالعيد

أنا : جرس الموت الذي يدق في الضباب .
وقوله ايضاً :

ملء قلبي الحريري انغام وأضواء
ودقات اجراس ضائعة .

وفي قصيدة السياب نفسها « لألمح القمر يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال » وهو قياس على قول لوركا « والحرس المدني يتقدم زارعاً الحرائق »^(٣) وعلى قوله في موضع آخر : « بينما يزرع الصيف غمغمات النمورة واللهيب »^(٤) . ومع ان قول السياب « ناب الخنزير يشق يدي . . . »^(٥) مستوحى مباشرة من قصة أدونيس فإنه لا يبعد ان يكون ناظراً ايضاً الى قول لوركا « فشق نعالهم وكأنما شقها بعضات خنزير بري »^(٦) في قصيدة « مصرع انطونيوكامبوريو » . وفي هذه القصيدة يتحدث لوركا عن مدى تطعن بها النجوم صدر الماء الرمادي ، كما يتحدث في قصيدة اخرى عن القمر الذي يلقي بمديته في هواء الليل^(٧) ، وعن الاسماك التي تضيء مدى مزينة بدم الاعداء^(٨) . ولما حاول السياب ان يكتب قصيدة في لوركا^(٩) استمد من طريقته في التصوير فتحدث عن « المدى التي تمضغ الشعاع » وعن « شراعه الأخضر كالربيع » ، وحشد في القصيدة ما

(١) انشودة المطر : ١٤١ ، ١٤٣ .

(٢) عرس الدم - ترجمة الدكتور علي سعد ، المقدمة ١٤ - ١٦ .

(٣) الاداب (١٩٥٦) : ٤٧١ وعرس الدم : ٧٢ .

(٤) عرس الدم : ٦٧ .

(٥) انشودة المطر : ٩٩ .

(٦) Lorca, p. 54 .

(٧) عرس الدم : ٦٨ .

(٨) المصدر نفسه : ٧٨ .

(٩) انظر انشودة المطر : ٢٧ .

يمثل لوركا ، في نظره ، من حيث الفكرة والصورة والمبنى الشعري . فبنى القصيدة على التضاد العنصري واللوني ، حسبما أوحى له بذلك صديقه كاظم جواد^(١) الذي كان يتدارس وياه بعض قصائد لوركا ، ولهذا جعل قلب لوركا تنوراً متوقداً بالنار فواراً بالماء معاً ، وعينه تنسجان شراعاً من اللظهي خيوطه من مغازل المطر ، ومن الحياة (كما تمثلها ندي الامهات والمدى التي تسيل منها لذة الثمر ومدى القابلات التي تقطع السرر) والموت (المتمثل في مدى الغزاة - أمثال الحرس المدني -) وهي تمضغ الشعاع . وهذا الشراع نديّ (لين) قوي (صلب) أخضر كالربيع احمر دموي ، كأنه زورق من ورق وضعه طفل في ماء للعب او كأنه « شراع كولبس » وضعه في الماء مغامراً متحدياً .

اما الشاعرة الانجليزية فإن علاقتها بها اقوى وأعمق ، وربما كان من الغريب ان تحتل ادب سيتول كل هذه المكانة من نفسه ، فإنها شغلت نفسها طويلاً في العناية بالايقاعات الصوتية وهي مغموسة النفس في التيار الديني وتستمد كثيراً من صورها من قصة المسيح ، وتعد بعض صورها أشد غرابة من صور لوركا ، ولكن الجواذب التي ربطت السياب بشعرها كانت متنوعة : فقد كان يريد منبعاً غير البوت الذي حاول البياتي ان يحاكي بعض نماذجها ، ولهذا فهو يرجو - على اقراره بعظمة البوت - ان ينفي عن نفسه تأثره به ، لكي لا يرد هو والبياتي مورداً واحداً ؛ ثم انه عجز عن ان يجد ضالته في شعر ديLAN توماس ، رغم التقارب الشديد بين هذا الشاعر وادب سيتول ، لأن توماس اشد غموضاً واكثر تجوذاً في الاستعمال اللغوي والصوري ، وكان اهتداؤه الى شاعرة - من غير الطبقة الاولى - يعدّ كشفاً يبعث في نفسه الارتياح الى استقلاله في النظرة والانفراد عن الآخرين . وقد اعجبه في شعرها ذلك الفرع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرية ، ففي هذه المرحلة قلّ احتفالها نسبياً بموسيقى الالفاظ ، كذلك كانت تجمعها بها رابطة اخرى هي حاجة الاثنين الى التركيز ، شغفهما بترصيع القصائد بالدلالات الاسطورية ، لا اتخاذ المبنى الاسطوري محملاً للقصيدة - كما يفعل البوت . ولما كانت نواحي التلاقي بينه وبين تلك المرأة الشاعرة كثيرة فإنه تحدث دائماً عنها في اجلال بالغ وذهب يعلن في شيء من المباهاة انه تأثر طريقتها في الشعر ، وقرنها دائماً بالبوت ليقول ان الشعر الانجليزي الحديث عرف شاعرين عظيمين لا واحداً .

ولم يقف تأثير سيتول عند حد المرحلة التي نتحدث عنها بل تجاوزها الى المرحلة التالية ، كما فعل لوركا على نطاق اضيق . كذلك بدأ تأثيرها مبكراً اذ تعرّف الى شعرها اواخر ايام الطلب في دار المعلمين ، ولكن اثرها لم يبلغ اقصى قوته إلا في فترتي صلته

(١) يقول كاظم جواد : ثمة تضاد يضطرم في شعر لوركا المتوتر التابض ؛ (الآداب - ١٩٥٦) ص : ٤٧٠ .

بالآداب ومجلة شعر . فهي التي جعلته شغوفاً بقصة « قابيل » يرددها في مناسبات عديدة ، وعنها اخذ صورة التقابل الرمزي بين السنبلة والذهب (النضار)^(١) :

النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
في كل منعطف تصبح انا النضار انا النضار
من كل سنبلة تصبح ومن نوافذ كل دار . . .

وصورة طائر الحديد الذي يلقي القنابل على المدن الآمنة^(٢) :
يا صليب المسيح ألقاك ظلاً فوق جيکور طائر من حديد
وصورة الحياة السارية التي تنبض في عروق الكون على وجوه مختلفة ؛ فقله :
أحسست ماذا ؟ صوت ناعورة
أم صيحة النسغ الذي في الجذور
انما هو مستمد من قولها^(٣) : ومن خلال ما يعمل الموت
ومن خلال جفاف الغبار
يسمع صوت النسغ الصاعد كأنه
اصوات بقرية هائلة تنبعث من
« ميامس » محتجة مرعبة .

And through the works of Death
The dust's aridity, is heard the sound
Of mounting saps like monstrous bull-voices of unseen fearful mimes:

وقد كرر هذه الصورة في قصيدة اخرى فقال^(٤) :

أسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم وهويكبر او يمحى ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس . . .

وما يدل على المحاكاة المتعمدة بعض التلاعب الذي كان يجريه في التصوير

(١) انشودة المطر : ٦٠ .

(٢) انشودة المطر : ٩٣ وانظر ص : ٤٨ حيث الترجمة مباشرة .

(٣) Collected Poems ص : ٣٧٢ .

(٤) انشودة المطر : ٢٠ .

أحياناً ، بين قلب وتخوير ، فالصيحة^(١) تنبعث من قلب الأرض كالرعد هاتفة بالمسيح وهي ترأر :

ليكن هناك حصاد

ولا يكن بعد اليوم فقير

لأن المسيح قد بذر في كل ثلم

ويتحول السياب بهذا المنظور فيصوّر^(٢) الموت وهو يركض في الشوارع هاتفاً بالنيام ان يستيقظوا قائلاً : « انا المسيح ، أنا السلام » ! ، والقرابة بين الصورتين تدل على الاتباع المتعمد ، ويشفع السياب هذه الصورة بقوله :

والنار تصرخ يا ورود تفتحي ولد الربيع .

وهذا تخوير ايضاً لقول الشاعرة^(٣) :

الوردة على الجدار تصيح

« أنا صوت النار »

The Rose upon the wall

Cries - ! I am the voice of Fire:...

وقد جراته الشاعرة الانجليزية على اقتباس الرموز المسيحية ، لاكتشافها من ذكر المسيح ولعازر ويهوذا ، وان كانت هناك عوامل اخرى شجعت على ذلك - كما سأوضح من بعد - . وهو يترجم عنها بعض الابيات ويضمنها قصيدة « رؤيا فوكاي »^(٤) ، ومن هذا المثل يبدو كيف انتزع الابيات التي ترجمها من مواضع في القصيدة ، وكيف رتبها حسبما شاء ، وعندما بلغ الى قوله :

فأزحف على الاربع فالحضيض والعلاء
سيان ،

زاد على ذلك قوله : « والحياة كالفناء » ، وهذه الزيادة قد جاء بها من قصيدة أخرى^(٥) .

(١) Collected Poems ص ٣٧٢ .

(٢) انشودة المطر : ٢٠ - ٢١ .

(٣) Collected Poems ص : ٣٧٧ .

(٤) انشودة المطر : ٤٨ و Collected Poems ص : ٢٧٤ .

(٥) انظر ص : ٣٨٧ .

كما يدل على ان هذا الربط المتباعد ، كان يعتمد على اختزانه لقصائد الشاعرة في ذاكرته الى جانب الترجمة المتعمدة .

ويجري السياب على منوال الشاعرة الانجليزية ايضاً في استخدام رموز المطر ، ففي قصيدة « انشودة المطر » تجتمع لديه الكآبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لما قد يتمخض عن المطر من زوال الجوع ، وهذا يشبه جمع الشاعرة في قصيدتها « امطار نيسان »^(١) بين البهجة بالحياة وتحسب الجفاف الذي سيعتري كل شيء في الوجود . أما قصيدتها « ما زال المطر يتساقط »^(٢) حيث يوميء المطر الى الموت والدماء والقنابل المتساقطة في الغارات الجوية فإنها قد ألفت ظلها التام على قصيدة السياب « مدينة السندباد »^(٣) .

ولعل قصيدة : « مرثية جيكور » و« مرثية الآلهة » و« من رؤيا فوكاي » - وهذه القصائد الثلاث تمثل مشروع قصيدة واحدة مما كان يسميه السياب ملحمة (أقوى قصائد الشاعر صلة بأثر اديث سيتول ، لأنها تعد شاهداً على الاتباع الدقيق وعلى الاستقلال في نطاق ذلك الاتباع . فقد عمد الشاعر الى قصيدة « ترنيمة سرير » Lullaby (ص ٢٧٤) والى « ثلاث قصائد في القنبلة الذرية » (٣٦٨ - ٣٧٨) فاستمد منها كثيراً من تصوراتها ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه ، بل جاراها في بعض الرموز والعبارات مقتبسة او محورة .

وتقع « مرثية جيكور » منفصلة عن سائر القصيدة ولكن هذا ليس سوى ترتيب موضوعي اقتضاه الديوان حين نشرت القصائد مجتمعة ؛ وعلينا ان ننظر في تلك القصائد من حيث تمثل وحدة ، فتجيء « مرثية الآلهة » اولاً ، - وقد كان الشاعر كتب عليها عند نشرها في مجلة الآداب انها « مقطع من قصيدة رؤيا فوكاي »^(٤) وبعدها نجيء « رؤيا فوكاي » ثم نجيء « مرثية جيكور » لتكون ختاماً . وقد عدل الشاعر عن اعتبار هذه

(١) انشودة المطر ص : ٤٠٩ .

(٢) انظر ص : ٢٧٢ .

(٣) انشودة المطر : ١٥٠ .

(٤) الآداب (١٩٥٦) عدد شباط .

القصاصد وحدة متكاملة حين احس انه عجز عن اخراج « ملحمة » متناسقة الأجزاء متلاحقة الفصول ، ولكن شيئاً من النظام المقبول يمكن ان يستشف من هذه القطع الثلاث على حسب الترتيب الذي افترضته . فالقطعة الأولى تصور غياب صورة الاله عن الكون الانساني - وهو إله كان في كل عصر من صنع الانسان نفسه - وكيف الله الانسان في العصر الحديث القوة والمال تحت اسماء جديدة هي « كرب » و« حديد » و« فحم » ؛ والقطعة الثانية تمثل اثر القنبلة الذرية في هيروشيميا من خلال رؤيا فوكاي الكاتب في البعثة اليسوعية ، وقد جن من هول ما شاهده - وهذه القطعة تحيي في ثلاثة اقسام : القسم الأول « انشودة الرصاص والحديد » وهي ممتزجة من اسطورة صينية عن ناقوس ضخيم من المعادن التي لم تتحد معاً إلا حين مزجت بدم العذراء « كونغاي » - اجتماع حتمي بين السلاح والموت والدماء - فأصبح الناقوس يردد في دقاته دائماً اسم تلك الفتاة ، ومن صورة أربل في مسرحية العاصفة لشيكسبير وهو يتغنى : « على عمق خمس قامات يرقد أبوك في القرار » ومن صورة الغجر وقد هموا بالرحيل عن غرناطة (اثر مطاردة البوليس المدني لهم) وهي صورة من صور الدمار كما كان يحسه لوركا ، ثم صورة البابيون وهي في قاع المحيط تهدد طفلاً بشراً قتل « طائر الحديد » أمه ، ومعظمها مترجم عن قصيدة « ترنيمة السرير » للشاعرة ادث سيتول ، وينتهي هذا القسم باستواء الاضداد من خير وشر في عالم الانسان ، ذلك ان قاع البحر اصبح يضم « الموت » متمثلاً في من التهمهم البحر ، كما يضم « الولادة » متمثلة في الطفل الانساني الذي تربيته القردة - البابيون ؛ وقد اختير البحر موضعاً لهذين الضدين لأن ظهر اليابسة لم يعد صالحاً للحياة ، فقد قتل كل شيء إلا قابيل وبقي الذين امتلأت عروقهم لدى المخاض الكوني الأول بالوحشية القاتلة ، وذلك جنس بشري يكره النور وقد تجمعت فيه الاضداد فهو ريان عطشان ، جدلان حزين ، جائع متخم ، يضحك من رثة ينخرها الداء ، فإن لم يكف من غلوائه فإنه سيكون ضحية للعدم الذي اخترعه ، وهذا هو ما يصوره القسم الثاني . أما القسم الثالث فإنه على لسان مريض اصيب بالزهري اثر ضرب هيروشيميا وهو يرثي صلته بالحب الطبيعي ويأسى لفقد العيون السود وحلول « الخبرة المظلمة » التي يصيح فيها البوم وتنعب فيها الاصداء والرياح ، ثم يستذكر هذا المريض صورة الرعب التي رسمتها القنبلة فأصبحت الارض فاعرة الغم والشمس كالذئب المسعور وتكوّرت سحابة « بيضاء سوداء رقطاء القفا عجبا » ، وأخذ الأبرص يعدو طالباً السقيا فانهلست السحابة عن دم من ثدي ممزقة وعيون كأنما فقأها سيخ جنكيز ، وشرب كل انسان من ماء الردى . كل هذا والطبيب « سازاكي » قد عبأ القناني من دم المرضى - الذين اصبحوا يعرفون بأرقامهم لا بأسمائهم - كي يفحص اثر الغبار الذري في دماء الآدميين . وفي هذا القسم اتكأ الشاعر كثيراً على قصيدة لاديت سيتول بعنوان « شبح

قابيل»^(١) - فالأرض الفاغرة اشد اقها تنج السحاب في ظماً قاتل ناظر الى قولها^(٢) :

وذلك الخليج الذي انفهق على مدى الكون بدا
وكأنما كل قرارات المحيطات قد نضبت
وتعمرت الشمس فاغرة فاهها على التو
كفم المجاعة الكونية ، مدت فكيها
من اقصى الارض الى اقصاها

وصورة الابرص الذي يعدو خلف صورة السحابة لاهثاً يريد ماء تتردد ايضاً في
قصيدة الشاعرة الانجليزية حيث تقول :

والى ذلك الفاجر الخاوي
جاءت حضارة مقعدي الحياة وبرصها
مثلما جاءوا الى المسيح عند بحيرة الجليل

والدم المنهل ليشرب منه الظمأى انما يعبر عنه « الغني » الذي اصبح لا يتميز من
لعازروان كان ما يزال يشير بذلك الترياق المسمى « الذهب » ، فقال :

ان ما اريق ما يزال يعب كأنه الطوفان
ولكن الذهب سيغدو دم الكون ،
فالذهب الوحشي الذي تكثف حول الجوهر الأول
فيه تركيب الدم ورائحته ودفته ولونه

ولا ريب في ان الشاعر استوحى القطعة التي تمثل موقف الطبيب من مرضاه ،
وبرود العلم ازاء مشاعر الذين ينتظرون الموت فوق الأسرة من قول الشاعرة :

علينا ان نأخذ خلاصة من الداء للعلاج
.....

فاذا اعطينا منها مقدار عشرين حبة
فان وجه الابرص ستعمره الحياة
كوجه الورد بعد الامطار الغزيرة

وعند رجوعنا الى نهاية القسم الثالث (وهو نهاية القطعة الثانية من القصيدة) نجد

(١) هو الذي يسميه السياب في بعض قصائده السابقة « ظل قابيل » .

(٢) Collected poems ص : ٣٧٣ - ٣٧٤ .

ان الشاعر لم ينته الى شيء ، اذ كانت خاتمة قصيدته صورة امرىء مطروح على سرير في مستشفى ، وهو ينتظر ان يحمل انسان آخر رقمه لأنه صائر الى عهدة حفار القبور . واذا قارنا هذا بما فعلته الشاعرة سيتول وجدناها نختتم هذا الجزء من قصيدتها بما يشعر عودة الحياة ، ورجوع المنقذ رغم كل المآسي التي صنعها الانسان عبد الذهب ، فتقول :

ومع ذلك - فمن ذا الذي خال ان المسيح مات عبثاً ؟
انه سائر على بحار من دم ، انه آت في المطر العنيف .

غير ان الشاعر لم يكن يستطيع ان يصل الى خاتمة مشابهة ، لأن موقفه يختلف عن موقف الشاعرة ، فهو لا يؤمن بالمنقذ ، وغايته هي ان يصور فظائع القوة الانسانية التي لا تعرف حدوداً ، وحين رثى الالهة في القطعة الأولى من قصيدته واعلن عن خلق الانسان لالهة جديدة لم يبق لديه من حمى غيبي يلوذ به كما فعلت الشاعرة اديث سيتول ، وهذا موقف يحسن ان تنتبه له بدقة ، لأنه يضع مفارقة دقيقة بين السياب وبين كل من سيتول واليوت ، فهو يعلن عن انهيار القيم الانسانية دون ان يكون هناك بصيص من الأمل المتفائل في استنقاذ الانسانية من الدمار ، أما سيتول واليوت فانها يعلنان عن انهيار القيم وهما يتشبثان بعودة المنقذ وبالرجوع الى حمى الدين لأن ذلك هو الذي يعيد - في نظرهما - للحضارة الانسانية رونقها ؛ وحين اتخذ السياب من سيتول نوراً هادياً لخطاه في هذه القصيدة لم يستطع ان يجارها الى النهاية ، بل وقف عند صورة الدمار وحدها ممعناً في الوصف . ويبدو انه احس بفراغ شديد تنتهي اليه قصيدته ، فنظم قطعة ثالثة هي « مرثية جيكتور » لكي يكمل صورة الدمار ، وكانت جيكتور ترمز لكل ما يحبه في الكون ، فاذا اصبحت عرضة للخراب ، فقد انتهى العالم في نظره ، ولذلك اعلن هذه النهاية من خلال المجتمع الريفي الذي احبه ، فقارن بين افراح القرية في عرس « محمود » وبين الهجوم البربري للحضارة ممثلاً في « طائر الحديد » الذي القى صليب المسيح فوق جيكتور ، مستعيراً هذه الصورة من اديث سيتول ايضاً ، إلا ان سيتول حين تتحدث عن الصليب الملقى تنظر الى صورة المقابر المسيحية والصلبان مغروسة فيها ، فأما السياب فإنه تجوز في نقل الصورة فجعلها تمثل الموت نفسه دون نظر الى ملاساتها الاخرى . وقد قارن الشاعر بين الافراح التي تتوج عادة باعلان « دم العذرية » وبين الدم الذي كان ينزف من جسم محمود اثر الغارة المتوهمه على جيكتور ، كما قارن بين قصاص من القرية « هومير شعبه » الذي يمضغ التبغ والتواريخ والاحلام ويتحدث عن حرب البسوس ومصرع الحسين ، وينزل على نول قديم ، وبينه وقد اصبح هو ونوله ضحية لآلة حديدية جديدة :

تسكب السم واللظى لا حليب الأم اورحة الأب المفقود

ويعلن الشاعر في النهاية انهيار الانسان وسقوطه بعد ان اصبحت الارض سوقاً
تباع فيها لحوم الآدميين في افريقية وآسية :

هكذا قد اسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود
والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود

وبهذا الدمار الشامل يستطيع الشاعر ان يعلن انه قد اختار ختاماً لقصيدته يصلح
الوقوف عنده ، لأنه وان لم يتحول الى شيء من التفاؤل فهو على الأقل قد ضمن خاتمته
شيئاً غير قليل من الاسى المبهم على المصير الانساني .

تلك هي القصيدة التي اراد السياب بها ان يمضي في نطاق القصيدة الطويلة^(١) ،
وقد رأينا مدى تأثره فيها بالشاعرة الانجليزية ، ولكنه بذل قسطاً كبيراً من الجهد ليستقل
رغم الاتباع الدقيق ، وكان كأنما يترسم خطة مدروسة في هذا العمل ، فهو قد هيا مادة
جديدة ينطلق منها للحديث عن موضوع مشترك ؛ وحين رأى الشاعرة تتخذ رموزاً
معينة ، لم يقف عند حد استعارة تلك الرموز بل حاول ان يخلق رموزاً جديدة يستقل
بها ، وان يحمّد لقصيدته اساطير لم تخطر لها على بال ، ومن مجموع القصيدة يتبين
للقارئ ان الشاعر كان « يؤلف » بقوة الاحتذاء وانه لم يكن « يبدع » . ولولا النقد
الذي واجهته بعض اجزاء هذه القصيدة حين نشرت في الآداب ، لخليل لنا أن الشاعر
كان ماضياً في انشاء مقاطع اخرى يضيفها الى ما ألف . فإن الموضوع كان فسيح المجال
للتحويل ، والتحويل التصويري امر شديد الصلة بقلبه وعاطفته ، غير ان هذا التحويل
يحتاج اندفاعاً متضرباً عجائزاً ، ومثلما دفعه هذا التحويل في قصيدة « فجر السلام » الى
اختيار شكل تقليدي مليء بقعقة توهم الجزالة - كما يفعل الجواهري في كثير من
قصائده - فكذلك فعل الشاعر في هذه القصيدة ، ولم يبن على السياق الشعري الحديث
منها سوى القسم الذي عنوانه « هياي ، كونغاي كونغاي »^(٢) ورغم ان هذا القسم
حشد من مختلف الاقتباسات فإنه - في نظري - اجل ما في القصيدة ، ذلك ان السياق
الشعري التقليدي يتطلب مع الايهام بالجزالة (وخير من ذلك مع الجزالة نفسها)
وضوحاً واستقلالاً في الدلالات اللفظية ، وهذا ما لم يحسنه السياب في كل محاولة من هذا
النوع ، لأن المعاطلة اذا دخلت في السياق الجديد لابساً ثوباً من الغموض ، قبلت في

(١) هناك مزيد من التحليل الجيد لهذه القصيدة اورده الاستاذ عبد الجبار داود البصري في كتابه عن السياب
ص : ٧٢ وما بعدها .

(٢) انشودة المطر ٤٦٠ .

الجو الايجائي العام دون تدقيق كثير ، أما في سياق القصيدة فلإنها عقبة امام الفهم الضروري ، ومن اساءة التقدير للشعر القديم ان يظن شاعر معاصر كالسياب ان التعبير الجزل لا يتطلب شيئاً وراء المحافظة على العلاقات النحوية ؛ وما كانت هذه العلاقات - على صحتها - لتصنع اسلوباً ، واذا اغتفر هذا في الاعجمي حين يحاول الكتابة بالعربية فإنه لا يغتفر في عربي يعجب بأبي تمام والمتنبي .

وقد عاد الى هذه المحاولة في قصيدة بور سعيد فمزج فيها بين اللحنين القديم والجديد ، وهي على ما تمثله من حماسة طبيعية لقضية عادلة ومن ثورة على عدوان يمثل أحط انواع الغدر في تاريخنا العربي الحديث فإنها غير سديدة في البنى الفني ، وعييبها هو العيب الذي وجدناه في قصيدة « فجر السلام » اعني عدم التمايز او التدرج في دورات القصيدة ، وعدم وجود ما يستوِّغ الانتقال الفني من لحن الى لحن ، وقيام العبارة المفتعلة حجر عشرة في سبيل تذوقه ، وللقارئ ان يتأمل الابيات التالية وان يحاول نشرها فإنه سيدرك ما اعنيه حين اصف شعر السياب بالالتواء التعبيري حين يريد ان يتشبث بأذيال الجزالة :

حاشاك فالموت توري فيك حدثه	طعم الدم الحي ما يرقى به البشر
اخفاه عنك التزام واشتباك يد	في مثلها فهو حيث اجتازه البصر
حتى اذا ارتد واستبشعت صورته	ادركت اي انتصار ذلك الظفر
ادركت ان الضحايا رد كائرها	فيك الاقل المضحي انها كثر
من سدد النار في ايديك يوردها	كيد المغيرين منه الظن والنظر
واحناز في قلبه الاحقاب يزرعها	في جانب منه واستبسالك الثمر

ولو شئت ان تطلب المسوِّغ لكثير مما يقوله السياب في هذه القصيدة ، وأن تسأل نفسك في كثير من المواقف : لم قيل هذا باديء ذي بدء ، ثم : لم قيل هذا على هذا النحو ، لم تجد جواباً مقنعاً ، انه يقول - مثلاً - على التغمّة الجديدة :

كم من دفن كل ماء القنال
في مده العاني وفي جزره
يلقي على صدره
عبثاً من الظلماء - كان القتال
من اجل ان يرتاح في قبره .

ولو نثرت هذا الكلام لكان على النحو الآتي : « في ماء القنال قوم دفنوا ، وماء القنال ذو المد العاني والجزر يلقي على صدورهم عبثاً من الظلام - وما كان القتال الراهن

الا لكي يرتاح اولئك المدفونون في قبورهم . ماذا يريد الشاعر ان يقول ؟ أريد ان يقول ان الثأر متصل ؟ أريد ان يقول ان الذين ماتوا « سخرة » في حفر القتال انما وجدوا راحة نفوسهم في هؤلاء الابناء الذين اشعلوا نار القتال ليشأروا لهم ؟ قد يريد ذلك ولكن اي تعبير احتوى مثل هذه الفكرة ؟ وكم يحتاج القارىء من حسن الظن بالشاعر ليوجه كلماته هذا التوجيه ؟ لهذا أحس ان السياب - في هذه القصيدة - يعاني في اللحنين القديم والجديد قصوراً في صياغة افكاره في تعبيرات مناسبة ، أقول « أفكاره » وأنا أعني انه كان هنا يصوغ افكاراً محوطة بالانفعال ولم يكن يدون صورة انفعال صحيح . ولعل اوضح اجزاء قصيدته هي التي تحدث فيها عن بطولة « القائد العربي » الكبير ، لأنه كان في تلك اللحظة منفعلاً بتلك البطولة وان اضطرته ظروف العراق حينئذ ثم طبيعة دار النشر التي تعهدت اصدار ديوان « انشودة المطر » الى ان يكتفي عن الاسم بـ « سيف الدولة » في قوله :

يا امة تصنع الاقدار من دمها لا تياسي ان « سيف الدولة » القدر
وهو يريدك ان تقرأ : « ان عبد الناصر القدر » .

الألوهية والقصائد الكهفية

لنعد الى « مرثية الآلهة » التي تحدث فيها عن أن الانسان منذ القديم كان يعبد ما يخافه ويرجوه وأنه هو الذي كان يؤله الاشياء ويعطيها اسماء مثل « تموز » و« اللات » و« زفس » ، وان هذه الاسماء تدل على الانسان لا على حقيقة كبيرة غيبية ، وأن هذا امر لم يتغير حتى اليوم :

ويا عهد كنا كابن حلاج واحدا مع الله ، ان ضاع الوري فهو ضائع
أي ليس هناك من خط فاصل بين الألوهية والانسانية ، فوحدة الوجود التي آمن بها الحلاج تعني ان مقتل الحلاج يترتب عليه فقدان الطرف الثاني من تلك الوحدة - فمثل هذه الفكرة قد بعث في قصائد هذه الفترة نغمة لم تكن نسمعها من قبل ابداً في شعره ؛ أعني ذلك الاستخفاف الصريح بفكرة التأليه وعدم التنوع عن استعمال لغة جريئة لا تدل على اثر قوي لروح التدين في نفس الشاعر . وقد يبدو من المستغرب - اول الامر - أن تعلق هذه النغمة في قصائده التي تتحدث عن النضال العربي او عن الاوضاع العربية عامة ، ولكن هذه الحقيقة نفسها تؤكد ان هذه الظاهرة في تلك القصائد انما كانت ذات دلالة عكسية ، اعني أنها تدل على الألم الدفين لاندحار الانسان وما يؤمن به من مثل دينية . وتفسيراً لهذا الامر الذي يبدو غريباً أقول ان الناس الذين يتحدث عنهم الشاعر في هذه الفترة ينقسمون في ثلاث فئات (لا في فئتين قوية وضعيفة) : فئة الغزاة الذين يؤمنون بالآلهة جديدة تحمل اسماء « نضار » و« فحم » و« حديد » وما اشبه ، وهم الذين يؤهلون قوتهم تحت اسماء ترمز الى تلك القوة ، وهؤلاء هم الذين يسلطون « طائر الحديد » ليرمي الحضارة بحجارة من سجيل ، وقد سمو احياناً « التتر » وأحياناً اخرى « الصليبيين » وهم يعودون في تاريخ الانسانية تحت اسماء مختلفة ، وقد ظهوروا في المغرب

العربي يحطمون ويقتلون ، كما تدفقوا تحت اسم « الصهيونية » الى المشرق العربي
كطوفان من الظلام :

وانجرف المسيح مع العباب
كان المسيح بجنبه الدامي ومزوره العتيق
يسد ما حفرتة السنة الكلاب
فاجتاحه الطوفان حتى ليس ينزف منه جنب او جبين^(١)

والفئة الثانية هم الثائرون الذين ما يزال إلههم فيهم يحمل في مقدمتهم راية
الثورة ، - إلههم العربي رمز الحياة والقوة - وتحطم على ايدي اولئك الثوار ما عداه من آلهة
كانت تعبد لانها ترجى او تخشى :

وجاء عصر سار فيه الاله
عريان يدمي كي يروى الحياة
واليوم ولّى محفل الاله^(٢)

وتحطمت التيجان ، وبدا الانطلاق يهز الشعوب من رقدتها ، ولهذا نسمع الشاعر
يقول في خطابه لجميلة بوحيرد :

وبالامس وارى قومك الاله

ولكنه سرعان ما يرى فيها « نفحة من عالم الآلهة » ويريدها ان ترفع أوراس الى
السما « حتى تمس الله حتى تنور » .

اما الفئة الثالثة فهي جماعة المغلوبين والمستسلمين الى سبات عميق ، وهؤلاء هم
جميع الشعوب العربية التي يصفها الشاعر بقوله :

إننا هنا كوم من الأعظم
لم يبق فينا من مسيل الدم
شيء نروي منه قلب الحياة
إننا هنا موق حفاة عراة^(٣)

(١) انشودة المطر : ٦١ .

(٢) المصدر السابق : ٧٣ .

(٣) المصدر السابق : ٧٧ .

هم سكان « وهران » التي لا تثور - وبما ان هؤلاء موتى ، لهذا مات محمد فيهم كما
اندثرت معاني الألوهية بينهم :

فنحن جميعنا اموات
انا ومحمد والله
وهذا قبرنا : انقراض مثذنة معقرة
عليها يكتب اسم محمد والله
على كسر مبعثرة من الآجر والفخار^(٢)

وحينما كان الناس ضعفاء مغلوبين باكين كان رمزهم الالهي على شاكلتهم .
ولهذا ، كان في الريف يحمل راية الثوار ، أما في يافا فقد رآه القوم « يبكي في بقايا
دار » :

وأبصرناه يهبط ارضنا يوما من السحب
جريحا كان في احياثنا يمشي ويستجدي
فلم نضمده له جرحا
ولا ضحى
له منا بغير الخبز والانعام من عبد^(٣) .

تلك هي الصورة العامة التي تتمثل للألوهية في قصائد هذه الفترة ومع اننا لا ننفي
الجرأة التي صاحبت التعبير هنا ، كما لا ننفي ايمان الشاعر بأن اله كل قوم يكون على
شاكلتهم ، فإننا نرى ان الدافع لهذا التصور انما يمثل غيرة دينية على ما أصاب الشعوب
العربية والاسلامية من ضعف شديد ، ولهذا ذهب في تيار هذه الغيرة المقترنة بروح
الثورة يطلب ان يُعيد العرب - كما اعاد عرب المغرب فيهم - محمداً واله « العربي » .

لهذا نجد في هذه القصائد التي يجوز تسميتها بالقصائد العربية ميزة فارقة من
السهل تمثلها اذا نحن تذكرنا حديث افلاطون في الجمهورية عن « الكهف » الذي يعيش
فيه بنو الانسان اسرى ومن ورائهم نار تنعكس على ضوئها اشباح الحقائق الخارجية
فيظنونها حقائق ، حتى اذا قيض لأحد منهم ان يخرج الى النور الحقيقي بهره ضوء
الشمس (رمز المثال الاسمي) . . . أقول : ان هذه القصائد « الكهفية » تمثل مسير
الشاعر من خلال المفهومات الجماعية الى حومة الذات ، الى الكهف القديم المريح الذي

(١) انشودة المطر : ٨٣ .

(٢) المصدر السابق : ٨٥ .

يتمثل في الرحم أو في القبر ، فهو - على نحو ما - يجد الراحة في أن يكون بين الموق ، ويرى نفسه دائماً دفيناً ؛ لقد عاد الى مشكلة الموت ولكن لا ليكون وحده بل ليكون مع موق كثيرين من أمته ، وتحايله فكرة الولادة الجديدة أو الانطلاق من الكهف على لمعان أسنة الثائرين في المغرب ، ولهذا نراه يتلذذ بتعذيب الذات في المقارنة بين موته وموت من هم على شاكلته وبين الاحياء ، ويتملكه الشعور بالخجل بل بالخزي من انه لم يستطع بعد أن يهب من رقدة القبر ، أو ان ينطلق من ذلك الرحم المظلم - ان الصراع بين الحقيقة الداخلية في الكهف - أي الموت - وبين الحياة في خارجه هو لحمة تلك القصائد وسداها ، وهذا لا يتضح إلا اذا عرضنا لكل قصيدة منها بشيء من التحليل .

وأول هذه القصائد وهي « في المغرب العربي » تصور انساناً ميتاً في الحقيقة ولكنه حين استيقظ رأى قبره ؛ وهذا رمز لانسان الشرق العربي الذي تحطمت حضارته (رمزها المثذنة التي كان قد كتب عليها اسم الله ومحمد) واندرثت ، وأخذ الغزاة الحفاة (لأنه لا حضارة لهم) يركلون ذلك الحطام بأقدامهم دون اي اهتمام بقداسة تلك الرموز الحضارية ؛ وعلى مقربة من قبر هذا الميت العائد الى اليقظة كان هناك قبر جده الذي صنع تلك الحضارة ، وصوته ينبعث من وراء القبر^(١) :

يا ودياننا ثوري

ويا هذا الدم الباقي على الاجيال

يا ارث الجماهير

تشظّ الآن واسحق هذه الاغلال

وقد حقق هذا الجذ انتصارات في ذي قار ، ولكن ابناءه انقسموا فريقين ، فريق حمل راية الثورة في جبال الريف وفريق عرف عار الهزيمة في يافا . ترى ما الذي حطم هذه الحضارة ؟ إنها غارات الجراد من تر وصليبيين وهما سيان ، فلما اندحر الصليبيون بالامس جاءوا اليوم ينتقمون لأنفسهم من قوتنا وانتصارنا وانتصار إلهنا ؛ وهكذا ارتبط الماضي والحاضر بارتباط قبرين (كهفين متجاورين يعيش فيهما الجد وحفيده) ، وما كاد هذا الربط يتم حتى تنفس عالم الاحياء ، وعلت تكبيرة الثوار واطلت شمس النهضة من كوى حضارتنا في قصر « الحمراء » .

وهب محمد وإلهه العربي والانصار

فالقصيد تفتح بصورة كهفية يطل منها انسان الشرق العربي - يقوم من قبره -

(١) انشودة المطر : ٨٤ .

ليرى كيف كان القبر المجاور له سر تلك الحضارة التي تتمثل في آجرة نقش عليها اسم الله ومحمد ، ثم ليبصر الشمس - شمس الثورة الجديدة - تطلع من المغرب . ان هذه القصيدة من اشد القصائد التي لا يعتور بناءها افتعال او ضعف ، وكأنها قد وضعت عفواً ، فجاءت العفوية في خطتها اجمل من البناء المتعمد ، وفيها تتحد العلاقات بين الواقع والرموز ، وتعد المقارنة بين الحاضر والماضي وبين الحفيد والجد (وتغير معنى الالهية بين ذي قار ويافا) وبين المشرق العربي والمغرب العربي وبين الصليبية القديمة والجديدة من اجمل ما استطاع السياب ان يكتبه في محتوى شعري ، اما الخاتمة التي تستشرف اليقظة الكلية لشقي العالم العربي فإنها من اشد النهايات ارتباطاً بكل ما تقدمها . لقد نسج السياب تاريخ الأمة العربية من خلال بضع لمحات ورموز ، وكان رحب النفس رحب الأفق طلقاً رغم الدقة التركيبية في المبنى ، فجاءت قصيدته مطلقة مفتوحة رغم انها اعتمدت على القاعدة الكهفية ، وما ذلك إلا لأنه انحاز في النهاية الى الشمس ، الى اليقظة على الاضواء المنبثقة من كوى الحمراء . وانا على يقين من ان الاستاذ صلاح عبد الصبور قد حكم على هذه القصيدة يوم نقدها حكماً سريعاً ، فإن الوتر الديني فيها لا يعدو ان يكون عاملاً مساعداً في تصوير ماضي امة اعتمدت في نهضتها على الدين ، وقد حاول الشاعر جهده ان يعطي لهذا الدين صبغة قومية لكي ينسجم مع موقفه الحديث كما ان القصيدة ليست بحاجة الى التمييز المستمر بين صوتين ، لأن الصوت الثاني يشبه حديث الكورس في الرواية اليونانية ، وقد قص علينا هذا الصوت قصة غزو الجراد مرتين مرة في القديم ومرة في الحديث ، ولم تكن بالقصيدة من حاجة اليه في مواقف اخرى .

وثاني هذه القصائد وهي « قافلة الضياع » تتحدث عن حال اللاجئين الفلسطينيين ، وتعتمد في مبناها الصوري على مجموعة من الكهوف ، فقافلة اللاجئين التي تحمل جثة هابيل لتدفنه ليست سوى صورة اخرى من هابيل المسلول الجائع المطروح في كهف او كهوف متلاصقة تسمى - على سبيل المجاز - بيوتاً ، وهذه الكهوف من الخيام والصفائح تقبع في كهف اكبر منها يسمى « الليل » - فالليل رحم كبير يضم هؤلاء الجائعين ، و« يجيئهم » ملقياً قوافل من السفن تحمل مهاجرين من اليهود ليحتلوا محلهم ، وهؤلاء الذين يطرحهم الليل ، يجرون معهم ناراً شعارها : « انا النصار » وهي تعيد الى الحياة صورة « عجل سيناء الذهبي » ، وتحفر جدار النور ليتدفق منه الظلام فيجرف كل شيء حتى المسيح ، ولا ينجم عن طوفانها إلا ظلام دامس تبنى منه دور اللاجئين ؛ ويرجع الشاعر بالبصر الى اول عهد اللاجئين بالتشرد فيرسم صورة للاجئة حبل لكي يصور ما تقذفه الأرحام الانسانية الى كهف الليل الكبير ثم يعود فيبصر

الكهف المظلم الواقع بين مساكن اللاجئتين الجديدة ومساكنهم القديمة فيراه كهفاً من ظلام يمتد ألف عام - بئراً لا قرار لها كهواية الجحيم ، ثم يعود الى اللاجئتين في وضعهم الجديد فيرى كل ليلة من لياليهم رحماً عقيماً :

كم ليلة ظلماء كالرحم انتظرنا في دجاها
نتلمس الدم في جوانبها ونعصر من قواها
شع الوميض على رتاج سمائها مفتاح نار
حتى حسبنا ان باب الصبح يفرج - ثم غار
وغادر الحرس الحدود

هنالك في القصيدة اذن صورتان متعاقبتان : الليل - الرحم وما يضم من كهوف ، والنار الملتهبة التي تلاحق اطراف هذا الليل كأنها الخيول ، وهي النار الخادعة التي كانت تضيء للقابعين في كهف افلاطون . بل هي اشد من ذلك لأنها التهمت جدار النور (طمست مثال الخير الاسمى المتمثل في نور الشمس) ؛ واذا كان في القصيدة من اضطراب فانما مرده الى عدم التزام الشاعر بتدرج طبيعي والى تردده بين حال اللاجئتين وتاريخ لجوئهم ؛ وقد كانت القصيدة تصويراً من خلال الكهوف مع شيء من التفجع على مصير اللاجئتين .

وقد استغل السياب الطريقة السابقة في القصيدة الثالثة وهي « رسالة من مقبرة » وفيها يمجّد ثورة الجزائر ، فعاد يتصور نفسه في داخل الكهف (القبر) وهو يصبح ، رامزاً بذلك لانسان المشرق العربي الذي تغير كل شيء في حاضره حتى صبح ان يسمى عالمه قبراً ، فالنور فيه دجى ، والشمس كرة جامدة ، والدود ينخر تلك الكرة ؛ والناس في هذا الكهف إما جائعون : يطلبون من صاحب ذلك القبر « رطلاً من لحمه الحي » ، وإما اشقياء : يريدون ضياء من مقلتيه ، وإما جواسيس : يحذرونه من الصعود الى الجبلجلة ومن صخرة سيزيف . ولكنه رغم كل ذلك لا يزال يسمع اصواتاً مدوية من خارج الكهف تحيي من عالم الشمس وتتحدر اليه اصدائها الملونة وتنسكب في فوهة القبر ، فيتفأل باقتراب مخاض « الرحم » الارضي ، لا بد ان يأتي القبور مخاض تقذف فيه موتاهها ، وتبعثها حية من جديد ؛ ان سيزيف « وهران » قد ثار وخرج الى الشمس ، ولكن ها هنا « وهران » اخرى (في المشرق) :

آه لوهران التي لا تثور

وتبدو هنا محافظة السياب على رمزي الكهف والشمس وعلى صلة الأول منها بالرحم ، إلا ان هذه القصيدة ابسط مبنى من الأولى التي نسجت على منوالها ، ولهذا كانت اقرب منها الى العفوية ، وهي نموذج للتنازع الطبيعي بين المقدمة والخاتمة ولا تذهب روعتها إلا اذا وضعت ازاء البناء المعقد الذي تمثله القصيدة الأولى « في المغرب العربي » ، لاشتراك القصيدتين في موضوع واحد ، ولكنها تمتاز على تلك القصيدة بالتلاحم القوي والتدرج المحكم في المدى القصير ، فهي لا تكلف القارئ شيئاً من جهد لاستيعابها .

تعتيم في المبنى والموضوع

تلك هي التي سميتها القصائد الكهفية ، وهي على اتفاقها في الموضوع والمنطلق التصويري تتقارب في مستواها الفني ، حسبما وضحت . اما بقية قصائد هذه الفترة (عدا القصائد المتصلة بالقبلة الذرية وبور سعيد) فليس بينها رابطة تجمعها موضوعياً ، وتتقارب قصيدة « تعتيم »^(١) و« غارسيا لوركا »^(٢) في المبنى الذي يتمثل في الانسياب العفوي الحر النابع من لفظة . فكلمة « تنور » في كلتا القصيدتين هي المنبع ، إلا انها في قصيدة لوركا تسير على نظام التضاد مع « الماء » فتبيح للتضاد بأن ينظم جميع القصيدة (كما عرضت من قبل) ؛ واما التنور في قصيدة « تعتيم » فإنه مصدر النور الذي يكشف عن محيا المحبوبة وما يعتلج فيه من احزان وافراح ، وقد كان النور والنار مصدر وقاية الانسان الأول من الضواري حقاً لأنها كانت تفزع منها ، فمن الخير ان تنطفئ النار والنور ويدفن الخبز في التنور حتى لا تكون النار سبب فناءنا ، فالبقاء في الديجور خير لنا ، لأن النمر السماوية قد ترجنا بالصخر والنار . وليس في شعر السياب ما يضارع هذه القصيدة اخفاء للرمز مع استغلاله دون خلل . فالنور على وجه الحبيبة يفضح رغبتها الشهوانية ، بينما كان الانسان الاول يستعمل النار لطرد تلك الشهوة المتمثلة في النمر والاسود ، فمن الخير ان يضع الحبيبان في احضان الظلام لكي يحتجا فيما يريدان تحقيقه عن اعين النمر في السماء ، وهي على عكس غور الارض لا تخاف النار والنور بل تستغلها لرؤية الاحياء الذي يمارسون شهواتهم وترميمهم بحجارة الرجم . فالقصيدة لا

(١) انشودة المطر : ٢٩ .

(٢) انشودة المطر : ٢٧ .

تحمل شيئاً من الموضوع النبيل ، ومع ذلك فإنها شديدة الاحكام لبقة الرمز ، ولعل القارئ قد ادرك ان التنوير والنمور (في الارض والسماء) ودفن الخبز والرجم كلها متصلة بحقيقة واحدة يراد الوصول اليها في حى العتمة قبل ان يخيم « ليل القبور » . ان من يقرأ هذه القصيدة يعجب كيف استطاع السياب - الذي كان يثقل القصيدة بالتوضيح والشرح والتعليق - ان يصل الى هذا المستوى من الالماح والتلميح .

وفي قصيدة « المخبر » لا يخطو السياب خطوة جديدة وانما يعود الى صورة مماثلة للتي رسمها في « حفار القبور » - الانسان الذي يأكل من دفن الناس في الارض او في السجون (فالامر سيان) - وهو يحاول ان يسوغ ما يأتيه ، مع شعور عميق بحقارة ما يصنع . وكذلك هو الأمر في قصيدة « عرس في القرية » فإنها عودة الى زواج الريفية الجميلة من ابن مدينة ثري ، ففيها يحاول السياب ان يزواج بين الاسى على مصير المحبوبة وبين كفاح الطبقات الكادحة فتجيء المزاجية مضحكة كما حدث ذلك في قصيدته « حسناء القصر » وفي غيرها :

كان وهما هوانا فإن القلوب
والصبايات وقف على الاغنياء
لا عتاب فلولم نكن اغبياء
ما رضىنا بهذا ونحن الشعوب

والقصيدة بطيئة الحركة ، وفيها من الوضوح الثري ما يجعل قوة التلميح في مثل قصيدة « تعقيم » اشد غرابة .

ولكن اغرب محاولاته جميعاً في هذه الفترة هي « اغنية في شهر آب »^(١) ، وقد كان يحس ان القصيدة محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد ، ولهذا رأى ان يلمح الى بعض ما قد توحى به القصيدة في رسالة الى الدكتور سهيل ادريس - تقدم اقتباس جزء منها - ولكن هذا الذي قاله لا يفسر شيئاً على وجه الدقة ، واضح ما قاله هنالك ان تلك المحاولة كانت جديدة حقاً بالنسبة لما كان قد نشر من قصائد .

لقد وجد قصيدة للوركا عنوانها : « اغنية يوم من تموز » فأحب ان يتغنى في شهر آب ، لأنه قد يفيد من رموز تموز ما يجعل حلول آب امراً محتماً ، ولعل الصلة بينه وبين لوركا لا تتجاوز هذا الحد كثيراً - فيما يتعلق بهذه القصيدة - وشهر آب متأجج بالحرارة ، ومع ذلك فإن جو القصيدة يوحي ببرودة شديدة .

(١) انشودة المطر : ٢٢ .

وتفتتح القصيدة بموت تموز الذي يرمز للخصب الشهواني والحب ودفء النهار، قتله هذه المرة خنزير اسود هو الليل : « الخنزير الشرس » ، الذي يبدو ظلامه نقالة اسعاف او قطعاً من النساء ذوات العباءات السود ؛ الجوع والبرد يسيطران اثناء الليل على الاجساد التي تطلب دفء النهار فلا تجده ولهذا تفتعل تلك الاجساد الواناً من الدفء ؛ فربة البيت تريد ان تذكر النار في جسدها بسماع موسيقى الجاز ، وهي تحس ان « الليل شقاء » . . . وامامها المربية الزنجية وهي « كالغابة تربض بردانة » ايضاً . ونحيي الزائرات وقد تذرّن بالفراء - ذنّبات يلبسن جلود ذئاب ويطيف بأندائهن المنتمرة عرام النمر - ويأخذن في السمر فتلهب الاماني فيهن التوق ولكن الخيال لا يشبع : ولهذا تأكل منه الضيفة وتظل جوعانة كجوع ربة البيت . وتسلسل الأحاديث مطيفة بمن خطبت ومن فسخت خطبتها ، وهذه النار التي تأكل لحوم البشر نوع آخر من طلب الدفء حين يكون القمر نفسه مبترداً في الأفق ، وريداً وريداً تحس الضيفة بالبرد رغم تدثرها بالفراء ، فقد اذكت القصص المثيرة النار في دمها ولكنها عادت فانطفأت . . . وتسمع النساء على ما يحدث في الخارج فلا يسمعن الا صوت الليل والجليد وعواء الذئاب . . . عندئذ تتوجه ربة البيت الى زوجها ليأتي ويشاطرهما شيئاً من البرد (لأن الضيفة مبتردة ايضاً مثلها) فهي تريد ان تبعث الحرارة في دمها باغتيال الناس اي اكل لحومهم ثم حملها على نقالة الليل ودفنها في قلب زوجها الذي اصبح بارداً كأنه مقبرة . وقد اسقط السياب جزءاً من القصيدة كان قد نشره في الآداب (عدد ايار ١٩٥٦) ومن هذا الجزء نعلم ان الزوج في الخارج في بيت صديق او بار ، وان زوجته لا ترى مفاجأة في عودته سواء جاء في الموعد او تأخر :

لا لوم عليه فقد اعطى ما اطلب منه ولا عتب
خدم ورياش ملء البيت وابهة . . . دنيا ونقود

وفيه منظر للسيدات وهن يقرأن البخت على سطور فنجان :

ماس وبقيتها ذهب
وهدية والدها ؟ الله هدية والدها عجب :
صياد بين يديه شباك
تتلامح ملأى بالاسماك
ذهب وزعانف من فضه
ولآلىء توهم ان هياكلها ذهب
وبأن لصائدها خضه

وتتموذج مرجانة ، ابنة الرقى والتعاويز ، من عقد السحر (والليل الراكد بالخضر) ؛ وهذا الجزء من القصيدة يزيد الصورة وضوحاً ويفسر نداء المرأة لزوجها من بعد ، ويضفي على حياة نساء الطبقة المترفة مزيداً من الوضوح ولكنه يفضح القصيدة لأنه يعتمد التصريح لا التلميح وخاصة عندما تتحدث ربة البيت عن عودة الزوج وهي يقظى مسهدة والضيء ينساب من شق الباب اذ يفتحه لدى عودته :

كالماء المالح اشربه حتى تتفطر اغوارى

ولذلك كان حذفها اشد انسجاماً مع قوة الایحاء ؛ وفي رموز الذهب والفضة المتحولین الى سمك والسمك الذي یحمل زعانف من ذهب وفضة ما یعد تراوفاً صریحاً بین الثراء الباذخ والجنس دون ان يكون في احدهما تعویض عن الآخر لأن كليهما يمثلان شهوة نفس ظامئة الى التعویض .

ولو أننا حذفنا كلمة « تموز » وقلنا « مات النهار » حين قتله الليل لما تغير شيء في القصيدة ظاهرياً ، ومع ذلك فإن رمز تموز الذي لم يتكرر إلا كاللازمة المترددة يعد أساساً هاماً في القصيدة التي تمثل كناية متقنة - تسلسلاً ونغماً - عن مدى الفراغ الذي تعانيه نساء الطبقات الغنية ، وعن حاجتهن الى رد الجوع (رغم كثرة الطعام) وصد البرد (رغم كثافة الفراء) لأن الجوع والبرد يعنيان هنا الحاجة الى الدفء المستمد من الحب والعمل والرجولة ، ولكن فقدان هذه الأمور يجعل البرد يسيطر على حياة البيت (كما يسيطر على مظاهر الطبيعة في الخارج) ويحيل كل دفء مصطنع دفئاً قصير الأجل ، فلا الفراء نافعة ولا الاحاديث عن المحبين ومغامراتهم مسعفة ولا اكل لحوم البشر بالغنية يرد البرد القابع في العظام . . . ومن اين يجيء الدفء اذا كان قلب الزوج جباناً ؟ ان القصيدة - كما ترى - تضخيم للفكرة في « تعتيم » وتوسيع لحدودها ، بحيث تخرج القصيدة من حدود الكناية عن رغبة رجل وامرأة قادرين على تحقيق ما يريدان الى التعبير عن الجوع المستبد بعالم المرأة لأن الخنزير البري قد طعن تموز طعنة قاتلة ، واذا رجعنا الى الاسطورة القديمة عرفنا منها ان الطعنة قد اصابته في رمز الفحولة ، ولذلك كان هذا البرد الغريب في شهر آب ، وسيطر ذلك الجوع واصبح الليل « نهاراً مسدوداً » . فالقصيدة صورة لانتبار العلاقات اورمز عن العنة التامة في عالم المظاهر الكاذبة والترف الزائف ، وكل ما يتصل به ؛ حتى المريبة الزنجية « كالغابة تربض بردانة » . هل هذه القصيدة اصيلة او انها صورة مستعارة ؟ ان السياب لم يعودنا ان يكون الحوار كما هو هنا ، ولم تألف لديه هذه النقلات الخاطفة ، ولا هذه السخرية العميقة ، ولا امثال هذه الصور : « الليل نهار مسدود » و « كالغابة تربض بردانة » و « البرد ينث من القمر فنلوز بمدفأة من اعراض البشر » و « الظلماء نقالة موق سائقها اعمى » . . . ولكننا - رغم البحث - لم نهند الى ما

يصلح ان يكون اصلاً لها ، ويكفيها ان السياب نفسه سماها « محاولة جديدة »^(١) .

وخلاصة ما هنالك ان المدى الذي حاول السياب ان يروده في قصائد هذه الفترة كان واسعاً رحباً ، وان اخفاق بعض محاولاته يكشف عن استعداد عنيد للتغلب على كل عقبة تعترض نهوضه بعبء الابداع الفني ، حتى استطاع في قصيدة « انشودة المطر » والقصائد الكهفيات وفي « غارسيا لوركا » و« تعتيم » ثم على نحو غريب في « اغنية في شهر آب » ان يضع نماذج متنوعة لما تستطيع ان تحققه القصيدة الحديثة ، مهما تكن موضوعاتها متباعدة . لقد قدر للسياب ان ينشر جناحين عريضين يشرف بهما على افق مديد ، ولم يكن اسير نظرية محورية تملي عليه نفسها في صور متعددة ؛ ولكن هل يستطيع الشاعر ان يظل فارداً جناحيه على هذا النحو مدة طويلة ؟ ان من يتابع التطور الفني للسياب سيحس انه قد اصيب بالارهاق وانه كان يسير بخطى سريعة الى تضيق المدى ، وكان ضيق المدى يشعره انه قد وجد ذاته مرة اخرى ، وانه يريد العودة من دنيا الآخرين الى دنياه الخاصة . وكان تأثره باديت سيتول مفيداً في البداية ولكنه غرس في نفسه بذوراً لم يستطع التخلص منها في المرحلة التالية . ومن الهام ان نتذكر ان عمر الحديث عن العرب والقومية العربية لم يطل ، ولكن الغربة عن جيكور كانت قد طالت : عشر سنوات قضاها الشاعر وهو يتحدث عن الحرب والسلام والمشكلات الاجتماعية في المدينة ومآسي القنبلة الذرية ونهضة المغرب العربي والعدوان على بور سعيد وحقارة المخبرين وعن غارسيا لوركا وعن خواء الطبقات الغنية ، وفي تلك الاثناء خاض معارك ادبية ومشاجرات يدوية وخطب في مؤتمر ادباء العرب في بلودان . . . افلا يحق له ان يعود بعد كل هذا التطواف الى جيكور ؟

(١) لا اعلم ان كانت القصيدة قد اثارت اية مناقشة حولها فقد طرحها الآداب على القراء وطلبت ان يبدوا فيها آراءهم . ولم يقل الاستاذ هنري صعب الحوري ، الذي نقدها في العدد التالي ، شيئاً واضحاً حولها .

سلاسل الصّبار في بابل

بين النقد والصّحافة

لم ينشر السيّاب في عامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ إلا اربع قصائد : ثلاث منها في مجلة « شعر » البيروتية التي بدأت في الصدور عام ١٩٥٧ ، وواحدة - بعد فترة من الانقطاع - في مجلة الآداب (آب ١٩٥٨) ، وكان انفصاله عن مجلة الآداب عفويّاً غير ناجم عن نفور او استياء ، اذ ظل حتى تاريخ متأخر ينظر الى المجلتين نظرة من يسوي بينهما ، فهو يقول في رسالة الى الشاعر ادونيس (علي احمد سعيد) لعلها من رسائل عام ١٩٦٠ : « بودي لو امكن نشرها (اي قصيدته) في مجلة شعر او الآداب او سواهما »^(١) . وكل ما هنالك ان السيّاب كان بحاجة الى مورد آخر من الرزق وقد اتاحت له مجلة شعر مثل هذا المورد ، فتحول اليها تلقائياً ، وابتعد عن الآداب بعض ابتعاد ؛ واراد القائمون على تلك المجلة ان يوثقوا صلته بهم ، فدعوه الى بيروت بعد ان نشر اول قصيدة في المجلة لاحياء امسية شعرية - وكانوا يعقدون مثل هذه الحلقة مساء كل خميس - . وقد قضى السيّاب في بيروت عشرة ايام القى فيها بعض قصائده وكلمة عن الشعر في احد مدرجات الجامعة الامريكية ، وسجلت له الآنسة فائزة طه مقابلة اذاعية بثتها الاذاعة اللبنانية ، وتعرف الى عدد من الادباء في بيروت ؛ وفي المحاضرة التي القاها السيّاب مقدمة للامسية الشعرية تحدث عن الشاعر في العصر الحديث فرأى ان صورته المتطبعة في ذهنه هي صورة « القديس يوحنا وقد افترست عينيه رؤياه وهو يصير الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط هائل ، والحق ان اغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون اغماطاً من القديس يوحنا ، من دانتي الى شيكسبير الى جوته الى ت. س. اليوت واديت

(١) الرسالة غير مؤرخة ولكن القصيدة المشار اليها تحمل تاريخ ١٩٦٠ .

سيقول^(١) « وقارن في تلك الكلمة بين الشعر والدين فوجدتهما يتفقان في انعدام النفعية ، وفسر اقبال الشاعر الحديث على الاسطورة فذهب الى ان العلة في ذلك انعدام القيم الشعرية في حياتنا الحاضرة لغلبة المادة على الروح ، ولهذا يلجأ الشاعر الى عالم آخر يحس فيه بالارتياح لبني عوالم » يتحدى بها منطق الذهب والحديد » وختم كلمته بقوله : « ما زلنا نحاول ونجرب ولكننا واثقون من شيء واحد : اننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء سيجعل الشعر العربي مقروءاً في العالم كله »^(٢) .

ولست اناقش هنا آراء السياب ، في هذه الكلمة ، ولكنني اود ان يتنبه القارئ فيها الى هذا المنطلق « الروحاني » الذي يعتمد الشاعر في تصويره للشعر ، والى مدى صلته بتلك الواقعية القديمة التي تحدث عنها في مؤتمر الأدباء ، والى هذا الوصل بين الروحانية وصورة القديس يوحنا ، فذلك مما قد يحدد معالم موقف جديد .

وحين عاد السياب من الربوع اللبنانية الى بغداد كانت النشوة ما تزال تعمّر جوانحه ، وهذا ما يتمثل في اجوبته على اسئلة وجهها اليه احد محرري العدد الاسبوعي من جريدة « الشعب » البغدادية ، حيث قال : « وقد استغرق القاء الشعر من قبلي ساعة من الزمن ولكن الجمهور طالب بالزيد فألقيت عليهم قصيدة اخرى ... ولكنهم ابوا إلا ان استمر في تقديم قصائد اخرى ، وقد طلب واحد منهم (قصيدة) « المومس العمياء » ولما بينت لهم ان هذه القصيدة تستغرق ساعة من الزمن اجابوا جميعاً : اننا مستعدون للسمع ، هات ما عندك »^(٣) ، وتكاد النشوة تصبح نوعاً من الغيبوبة الصوفية حين تسمعه يقول : « وفي تلك الجلسة قررت الجامعة الامريكية - قسم اللغة العربية - الاعتراف بالشعر الحر بادخاله في مناهج السنة القادمة » ... ولهذا جعل الصحفي عنوان « ريبورتاجه » مستمداً من هذه النشوة الغيبوية حين كتب : « اخيراً اقتحم الشعر الحر ابواب الجامعة الامريكية » ، والسامع عن بعد قد يحجر هذا العنوان الى الربط بين الفروسية واقتحام القلاع ، وما كان السياب ذلك الفارس ولا كانت جدران الجامعة الامريكية تلك القلعة ، ولكن النشوة الغامرة ترسم امام الذهن اخيلة عجيبة ، وكان الزهو الذاتي والقطري قد اتحداً معاً حين قال : « لقد ثبت لي ان الشعر العراقي الحر متقدم على جميع ما هو موجود في البلاد العربية من حيث الكمية والجودة » - يرسل هذا الحكم بعد ان تعرف الى عدد غير قليل من شعراء لبنان ، وبخاصة المتتمين الى مجلة « شعر » .

(١) مجلة شعر ، العدد ٣ ، ص : ١١١ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) العدد الاسبوعي من جريدة الشعب رقم ٣٨٦٢ (بتاريخ ١٩٥٧/٦/٢٢) .

ووجد الصحفي في الشاعر نفساً متفتحة لارسال الاحكام النقدية ، ولم لا يكون كذلك وهو الذي يحمل آراء نقدية في الشعر والشعراء ، فتحدث عن بلند الحيدري ومحمود البريكان وموسى النقدي وعلي الحلي وكاظم جواد ، ولم ينس ان يغمز ديوان البياتي الاخير « المجد للأطفال والزيتون » وديوان نازك الاخير « قرارة الموجة » ويقول في هذا الثاني : « نازك الملائكة اكبر من ديوانها » - وهو حكم غريب حقاً - ثم ان يقول اخيراً في مهدي الجواهري ، انه « قد اخذ مكانه الى جانب المتنبي وابي تمام وهو اعظم من اختتمت به هذه الحلقة الذهبية من شعرائنا العظام البادئين بطرفة بن العبد والمتنئين بالمعري قبل الجواهري » . اما كيف انتهت الحلقة بالمعري ثم وجد فيها الجواهري بعد الانتهاء ، فأمر يرجع فيه الى قدرة السياب على فهم معنى البداية والنهاية ، وحين يقول السياب : « ان شوقي يبدو قزماً الى جانب الجواهري العظيم » فإنه يعن في تحكيم العلاقات الشخصية وبسط ظلها على مقاييس الأدب والنقد .

وربما صح ان نقف هنا على ما قاله في صديقه القديم كاظم جواد ، لا لقيمة في الكلام نفسه وانما لما اثاره من غبار ، فقد قال في الشاعر الذي كان صديقاً : « يبلغ قمة الاجادة عندما يكتب عن نفسه دون ان يقلد احداً ولكنه يعتمد على الهياج في اغلب قصائده مما يفسد عليه امكانياته » ، ووقعت لفظة « الهياج » موقعاً مثيراً من نفس كاظم فكتب في احد الاعداد الاسبوعية من جريدة الشعب يتهم السياب بأنه استورد في رحلته قياً نقدية من لبنان ، وان من حقه ان يفرض هذه القيم على نفسه ولكن ليس من حقه ان يفرضها على الآخرين ، وقال كاظم : « فإذا كان الحماس في سبيل القضية العربية او الفورة في سبيل الحق والانسانية ، واذا كانت الصراحة يمكن ان تدرج تحت كلمة تهيج فأننا فخور جداً ان اكون دائماً من المتهيجين ، اما انطفاء الآخرين ، اما موتهم الكسح ، اما نهايتهم فلندرج تحت الفاظ الحكمة والتأني والفن الصحيح . . . »^(١) ولم ينس كاظم ان يعلن عن ديوانه الذي يوشك ان يصدر وان يتحدى السياب بأن يثبت عليه التقليد في قصيدة واحدة من قصائده ، وهدد السياب بأنه سيتولى في القريب الكشف عن مصادر شعره « الذي رفعته يوماً ما جهة معروفة في العراق والذي ترفعه الآن جهة معروفة في لبنان »^(٢) ونسي في غضبته كل حديث سابق عن الشاعر الذي لم يوف حقه من الشهرة^(٣) . وكان رد السياب على هذه الثورة ذا طرفين ، ففي الطرف الأول نشر قبل

(١) العدد الاسبوعي من جريدة الشعب رقم ٣٨٧٦ (تاريخ ١٩٥٧/٧/٦) .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) كان التنافر قد بدأ بين الحليين قبل هذا ، اذ نجد الاستاذ كاظم جواد يقول في السياب (١٩٥٦) : « وبالنسبة فإن هذا الشاعر الرومانيكي قد انتهى ولن يشفع له بعد الآن تشجيع اصدقائه ولا اسلوبه النثري =

الرد مقالاً عن عبد الملك نوري الذي كان كاظم جواد يقرن بينه وبين البياتي ويحاول تحطيم الاثنين معاً ، وجعل عنوانه « عبد الملك نوري القصصي الأول . . . عبقرية لم توف حقها من التقدير » وانهى مقاله بقوله : « وانه لما يحجلنا . . . ان تقوم بيننا عبقرية كعبقرية عبد الملك نوري دون ان نوفيها حقها من التقدير »^(١) ، وفي الطرف الثاني تناول كلمة كاظم جواد بالتنفيذ فرأى فيها صورة « للتهمج » الذي نسبته اليه ، وغمز من بطولته ، وقرر ان قصيدة « لعنة بغداد » من شعر كاظم قد قسمت الى شق (لأنه شخص صريح !!) « فشقة للاخوان المسلمين وشقة للشيعيين وشقة للاستقلاليين وشقة لأنصار السلام وشقة للقوميين » - يعني ان صديقه القديم (الذي اصبح المحامي الشاعر كاظم جواد) يغازل جميع الفئات السياسية في العراق - وتحذاه ان يفني بتهديده فيكشف عن مصادر شعر السياب ، وسخر من دعواه بأن الشيوعيين رفعوا من قدر شعره في العراق وان « فئة جديدة » تحاول ان ترفع شعره في لبنان فقال : « فأما عن الجهة المعروفة التي رفعت شعري في العراق - هذه الجهة التي يتقرب اليها كاظم جواد نفسه عسى ان ترفع شعره - فالحق ان شعري لم يرتفع إلا بعد ان سخطت تلك الجهة المعروفة عليه وعلي ، واما عن الجهة المعروفة في لبنان التي ترفع شعري الآن فلم يبلغ بي التدهور بعد حد النزول الى مثل هذا الحضيض ، وليس في حياتي كلها مثل هذا الميل الى النزول اليه . . . كما في حياة (بعضهم) »^(٢) . ترى ما هو الحضيض الذي كان لدى الشاعر صورة له حين اهتم بأن هناك جهة معروفة تحاول ان ترفع شعره ؟ ان الدارس ليس من مهمته ابداً ان يكون طرفاً في هذه الخصومة وما تثيره من اتهامات متبادلة ، ولكن النظرة الموضوعية تستدعي ان نسجل بأن الحاجة المادية المرهقة لدى السياب (ولعل للحياة الزوجية هنا اثرها القوي في مضاعفة تلك الحاجة) لم تترك للسياب فرصة الاختيار ، فأخذ يهتم بالمكافأة التي يناها على جهده دون ان يتوقف للسؤال عن مصدرها ، اقول : انه كان في حاجة ماسة الى ما تدفعه له مجلة « شعر » لقاء قصائده ، ولكن ما كان يتقاضاه من وظيفته مع هذا الدخل الاضافي البسيط لم يكن يكفيه ، ولهذا وجد نفسه يعمل صحفياً في جريدة « الشعب » وفي العدد الاسبوعي منها بوجه الخصوص ، وهنا اترك للمحامي العيطة حق التعليق على هذه العلاقة بين الشاعر والصحيفة وذلك حيث

= العقيم في كتاباته الاخيرة ، (آراء : ٤٨) وانظر غمزه لدعوى السياب بأنه البادي بحركة تحرير الشكل في القصيدة (ص ٥٢) .

(١) العدد الاسبوعي من جريدة الشعب رقم : ٣٨٧٦ .

(٢) المصدر نفسه .

يقول : « ان انتساب السياب للجريدة لم يرض الجهات الوطنية وسجل صفحة اخرى لا تناسب ماضيه وتجرده »^(١) .

ولا ريب في ان قلة قصائد هذه الفترة انما تعود اولاً الى استنزاف النشاط في الوظيفة وفي العمل الصحفي ، فقد كان الى جانب عمله الرسمي يترجم للجريدة ويكتب في عددها الاسبوعي صفحة ادبية . وتتفاوت كتابات السياب في موضوعها فهي تتناول نقد القصاصيين مثل عبد الملك نوري ومهدي عيسى الصقر ، او تصور شيئاً من ذكرياته او ترسم مقابلة صحفية او تتناول صوراً من الحياة في « اسكتشات » خفيفة ، اكثر الحوار فيها مكتوب باللهجة العامية العراقية وخاصة في سلسلة عنوانها « اسبوعيات ام رزوقي » وهي صور لا تعدو « الدردشة » والنقد الخفيف لبعض الجوانب في المجتمع ، وليس في الصور ما يشير الى نجاح في صياغة قصة قصيرة ، وكان آخرها صدوراً قبل يومين من نشوب الثورة في العراق (١٤ تموز ١٩٥٨) .

ولعل من المفيد ان نتذكر قوله في نقد قصص الصقر : « ابطال قصصه يبحثون عن الحب خلال بحثهم الدؤوب عن الخبز ، عن الحب الذي لا يكلف مالاً ولا وقتاً ، وعن حب يومي كالخبز اليومي . . . ربما اجتذبت حياة اللهو فيها (في المدينة) فترة من حياته ، ولكن الريفي الكامن في اعماقه ينتصر في النهاية ، وتنتصر الحياة الزوجية المستقرة ، بين بكاء الاطفال وضجيجهم الحلو ، هذه الحياة التي يعرفها القرويون ويؤثرونها اكثر مما يعرف ويؤثرها ابناء المدينة »^(٢) ، فإن السياب هنا انما يرى ذاته في صفحة مهدي الصقر ، ويتحدث عن قيمه وانتصاره او ظمأه النفسي الى ذلك الانتصار .

(١) العبطة : ١٦ ، وليس لي من تعليق على هذا الرأي وانما انقله هنا لانه يصور احساس بعض اصدقاء السياب نحو انتمائه لتلك الصحيفة .

(٢) العدد الاسبوعي من جريدة الشعب (رقم ٣٨٦٩) بتاريخ ٢٩/٩/١٩٥٧ .

ولكن . . متى كنت شيوعياً

فيما كان بدر منصرفاً الى ملء الصفحة الادبية في جريدة الشعب بدردشة « ام رزوقي » ، انفجرت ثورة تموز (١٩٥٨) ، فانهارت بانفجارها الدولة البولييسية التي اوجدها نوري السعيد ، وضربت سياسة الاحلاف في الصميم ؛ وكان عنصر المفاجأة في تلك الثورة مثار دهشة بالغة ، اذ لم يكن احد يتصور انها ستقع حين وقعت ، واليك ما يقوله احد من درسوا هذه الثورة في وصف الفترة السابقة لها فوراً : « لكن اولئك الذين كانوا في الماضي ينتقدون ويحملون على العهد سكتوا الآن على مضض وامتنعوا عن الحديث في هذه المواضيع حتى الى اصدقائهم ، اذ انعدمت الثقة واستشرى الخوف وامتد اليأس والقنوط فالارهاب والفساد قد آتيا اكلهما وقاما بواجبهما ولم تبق هناك رغبة فورية بالثورة ، كما كان الامر قبل سنوات ، واي اضطراب سرعان ما يبلغ عنه وتتخذ اعنف الاجراءات لقمعه . . . واخذ الناس يهيشون عقولهم ويعدون انفسهم لتقبل استمرار الاحوال الراهنة على ما هي عليه وخيل للجميع ان اي امل في ثورة ناجحة قد زال وانتهى »^(١) .

ومع ذلك فلان الاحساس التنبؤي في شعر بدر كان يومئذ من بعيد الى تغير الحال ، ولم يكن هذا يتطلب قوة حدس الهامية فذة فلان الناس اذا لم يطمئنوا الى ان التغير آت محتوم في مثل اوضاع العراق حينئذ ، توارى من قدام عيونهم كل معنى للحياة والوجود ولما يتصل بالحياة والوجود من قيم ، ولهذا عبر بدر في قصائد هذه الفترة عن الالهفة الى الموت :

(١) كاركناكوس : ٥٦ (من الترجمة العربية) .

فيدلهم في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزوام
أعماق صدري ، كالجحيم يشعل العظام^(١)
وعن النعمة الغامضة على ما لا تحديد له :

اود لو عدوت اعضد المكافحين
اشد قبضتي ثم اصفع القدر^(٢)

وعن ان العذاب المرعب ارهاص بمخاض المدينة^(٣) وصوّر في قصيدة « مدينة بلا
مطر »^(٤) ما تعانيه بابل من ظمأ وجفاف وجوع ، ولكنه انتهى الى ان المطر لا بد من ان
يهطل :

لنعلم ان بابل سوف تغسل من خطاياها .

ولهذا وجد في الثورة حقيقة زوال الكابوس الفادح فحيها بقصيدة لم تنشر في واحد
من دواوينه ، ولكن العهد لم يطل بالثورة حتى اخذ عبد الكريم قاسم يضرب فيها بين
القوى المختلفة ، ويدفع بموجة من موجات تلك القوى الى اقصى اندفاعها ثم يثير موجة
اخرى لتكبحها ، وبذلك يكفل استمراره في لعبة الصوالة . وكانت الموجة الاولى التي
ترك لها حرية التدحرج الى غايتها هي الفئات الشيوعية ، وقد سار في تيارها جميع الذين
وجدوا انهم يستطيعون جني الثمار العاجلة من الانتهاء اليها ، والسيل اذا اندفع حمل
القش والحطب والحصى وجرف التراب من حول اصول الشجر . ويعتقد الشاعر علي
السبتي ان السياب في تلك الفترة حاول الاتصال بالشيوعيين فصدوه وقربوا اليهم
البياتي . ولكن السياب نفسه يتحدث في معرض الفخر بأن الشيوعيين كانوا يتوقعون منه
العودة الى صفوفهم « كما عاد اليها المثات من الجبناء الذين قدموا البراءات ونبذوا
الشيوعية في عهد نوري السعيد »^(٥) إلا انه لم يتراجع عن موقفه ازاءهم ، وما يضعف
رواية الاستاذ السبتي ان وجود السياب والبياتي في حزب واحد ليس فيه تناقض ، اذا شاء
السياب نفسه العودة الى الحزب ؛ ويتفق الاستاذ السبتي والدكتور عبدالله السياب (اخوه

(١) ديوان انشودة المطر : ١٤٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٤٤ .

(٣) المصدر نفسه : ١٤٩ .

(٤) المصدر نفسه : ١٧٢ .

(٥) الحرية ، العدد : ١٤٤٤ .

الأكبر) مع ما يقوله بدر عن المشكلة التي وسعت شقة الخلاف بين بدر والشيوعيين اعني التوقيع على عريضة - وقد اضطر بدر حين كتب في ظل عبد الكريم قاسم الى ان يسكت عن ملابسات تلك العريضة وفحواها - إلا اننا نعلم مما قاله الدكتور عبدالله والاستاذ السبي ان العريضة كانت تنص على استنكار ثورة الشواف في الموصل وتنسب تدبيرها الى الرئيس جمال عبد الناصر ، فرفض السياب ان يوقع عليها ، وقال : انني اؤيد عمل الشواف ولا اعده مؤامرة ، ويزيد السبي على هذا قوله : ان مسؤولاً شيوعياً كبيراً آنذاك طلب اليه ان يكتب (وينشر) قصيدة في هجاء الرئيس عبد الناصر ، فبذلك ثبت حسن نيته تجاه الشيوعيين إلا انه ابي ذلك ايضاً ، ولعل هذا حدث بعد فصله من وظيفته .

وقد جاء فصله من الوظيفة نتيجة موقفه من العريضة التي تدين ثورة الشواف ، اذ نشب بينه وبين حامل العريضة مهاترة كلامية وسباب ، وما لبث حامل العريضة ان صاح : « الله اكبر ، يسب الزعيم ويمدح جمال عبد الناصر » ؛ وسنحت الفرصة لبعض الناقمين عليه من زملائه كي يتخلصوا منه ، فكتبوا كتاباً الى وزارة الاقتصاد شحنوه بتهم متعددة من جملتها « انه شوهد وهو يتسم يوم مؤامرة الشواف » ، فاستدعاه معاون شرطة العباخانة للتحقيق ، ولما هم بالذهاب تخلق حوله عدد من زملائه ومنعوه من الخروج ، وصبوا على رأسه سيلاً من الشتائم : « وجاءت الرفيقة الشريفة تهاضر وصارت تسبني سباً بذيئاً يندى له جبين كل عذراء » ، ثم حضر شرطي الامن فاقتاده الى المركز ومعه شاهدان ضده هما نوري الراوي وداود سلمان ، وفي المركز غير نوري اسمه وسمى نفسه احمد محمود ؛ وسئل الشاهدان في التحقيق : هل سب الزعيم او الجمهورية او احد المسؤولين فاجابا بالنفي ، فخرج من التوقيف ولكن بعد ان فصل من عمله^(١) . ويقول الدكتور عبدالله ان نوري الراوي - وهو رسام - كان من اصدقاء بدر ، غير انه لم يتورع عن ان يشهد ضده بالباطل .

ويقول الاستاذ محمود العبطة : « وفي سنة ١٩٥٩ ارسل الي شخصاً يطلب مني التماس شقيقي محمد العبطة المحامي لأجل التوكل عنه عندما اوقف في تلك السنة ، وقد قام الأخ بما التمس منه واخرجه بكفالة »^(٢) .

غير ان فصله من العمل وقع على نفسه وقوع الصاعقة ، وزاده شعوراً بالحيرة اخفاقه في الحصول على عمل جديد ، فقد قدم طلباً الى شركة نفط البصرة ليعمل فيها

(١) بايجاز عن عدد الحرية : ١٤٤٤ .

(٢) العبطة : ١٦ .

مترجماً ، وعين موعد للمقابلة ، ولكن مديرية شؤون النفط تراجعت عن توظيفه قبل الموعد بقليل^(١) وكانت مسؤولياته العائلية تجعل فقدان مورد الرزق شبيهاً بالقتل اذ كان يعمل ، الى جانب زوجه ، طفلين هما غيلان وغيداء .

واخذ اخوه مصطفى يلومه لما حدث ، ويحملة المسؤولية الكاملة فيه ، ويؤكد له في الوقت ذاته ان عزيز الحاج - الذي كان زميلاً له في دار المعلمين - ما يزال يكن له المحبة والتقدير ، وانه يجب ان يراه ، وقد يسعفه بنفوذه في العودة الى عمله . وتوجه بدر الى ادارة جريدة « اتحاد الشعب » ليقابل زميله القديم فلم يجده هنالك وانما وجد جمال الحيدري وحمزة سلمان ، وكلاهما صديق له ، فاستقبلاه بترحيب وعبرا عن اسفهما لفصله من العمل ، ولكنها قالوا له : ان قضية فصله ليست موضوع بحث وانما يجدر به ان يسجل على ورقة قصة اختلافه مع الحزب الشيوعي ليدرسها الحزب ويصدر بشأنها قراراً حاسماً^(٢) وكان واضحاً ان السياب قد وافق ضمناً على الاحتكام لرأي الحزب ؛ ترى لو ان الحزب قرر اعادته الى وظيفته لقاء انتمائه من جديد فماذا يكون موقفه من ذلك ؟ ان استبعاد قضية الفصل وهي الهدف الأول الذي كان يسعى السياب لكسب الوساطة من اجله لم يكن في مصلحة السياب ، لأن الأمر الملح هو العودة الى العمل ، وفي سبيل هذه الغاية وجد نفسه يرضى بنوع من الصلح يفرضه الفريق الآخر عليه كما يشاء ، وبأي شروط يريد لها . ولهذا سمى مصطفى الورقة التي دونها بدر وسلمها لصديقيه « اعترافاً » لأن اقل ما ترمز اليه هو الاقرار ببعض الخطأ في ذلك الخلاف ، ولكن زملاء أمس حين لم يحلوا مشكلة العودة الى العمل زادوه شعوراً بالنقمة وبالمرارة عليهم وعلى نفسه .

وما كادت الموجة الشيوعية تصل الى قرار تركد عنده حتى هب السياب يكتب مقالات بعنوان « كنت شيوعياً » ويضمنها أقسى أنواع الهجوم على الشيوعيين ، لا يبقي ولا يذر كأنه حاطب ليل ، ولذا اصاب رشاش قلعه كثيراً من الناس فيهم البعيد والقريب ، واضطر مصطفى أخوه ان يعلن تبرؤه من هذا الموقف ، حتى تحولت العلاقة بين الأخوين الى مهاترات علنية ، ومن يقرأ هجوم بدر على أخيه مصطفى^(٣) يتضح له ان بدرأ في حدة انفعاله كان ينسى كل الروابط الوثيقة في سبيل ان يفرغ غيظه المحموم ، وتلك هي حاله في كثير من التهم التي ساقها - صحت او لم تصح - فانها كانت محاولة

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٤ .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٤٩ .

(٣) المصدر السابق .

عامدة للتشويه ، ألحّ فيها على تهم الجنس والشذوذ الجنسي بشكل خاص ، كأنما كانت غايته هي نشر الفضائح . وقد تجدد في هذه المقالات بعض ما يفيد في القاء ضوء على سيرة بدر ، ولكن بمحمل الرأي فيها ان السياب حاول تهشيم شيء كبير بأسلحة كليلية ، لأنها اسلحة غير علمية ، وكانت تنقصه اللباقة في النقد فلذلك سمح لغضبه ان يحتاج كل الحدود ، فأدان نفسه قبل ان يدين الآخرين ، كما كان يعوزه المنهج الدقيق الذي يضع فيه مذكراته ، ولذلك جاءت أشبه بفصول محشودة دون نظام او ترتيب ، وكان بعض هذه الفصول ملء الفراغ في الصحيفة ، اذ ما علاقة امرىء يسجل تجربته مع الحزب الشيوعي بعرض رواية جورج اورويل « عام ١٩٨٤ » في غير مقالة واحدة ؟ ان هذا الموقف قد اصاب السياب نفسه ، فقد اضطره ان يقول في رواية اورويل انها رواية « رائعة » ، كما اضطر الى ان يورد بعض نماذج من شعر سيمونوف الشاعر السوفييتي ، ليزيّف شعره جملة^(١) . وهكذا حكمت السذاجة الغاضبة على بدر ان يتناول كل أدب غير شيوعي في نطاق « رائع » و« عظيم » وما اشبه من تلك الصفات ، وان ينسب كل شعر أو أدب شيوعي الى التفاهة والسخف : « لقد قرأت مثلاً شعر الكثيرين من الشعراء الشيوعيين من ناظم حكمت وبابلو نيرودا وأراغون وماوتسي تونغ والشاعر السوفييتي سيمونوف فوجدته سخيفاً بل وجدت الكثير منه لا يستحق حتى ان يسمى شعراً »^(٢) وعلى هذا الاساس ابرز بدر مدى المدحاجة التي عاش فيها لا في شؤون المعتقد السياسي بل في شيئين اهم من ذلك في نظري اولهما : التذوق الفني والاحكام النقدية التي كان يصدرها عن اعجابه بأولئك الشعراء حتى ليترجم قصائد لهم وينشرها في الصحف ، والثاني : صدق البواعث التي وجهت عدداً من القصائد نظمها في تلك الفترة ، فمثل هذا التصريح قد ضرب بفأس حادة على جذور الشعر الذي نظمه السياب حين كان ينتمي الى الحزب الشيوعي .

وقد اضطرته تلك المقالات الى ان ينثر فيها بين الحين والحين شيئاً من الشناء الكاذب على عهد عبد الكريم قاسم : « ان السياسة التقدمية الحكيمة التي يتبناها زعيمنا الأوحدهي خير ضمان بأن الشيوعية لن تجد لها مكاناً مناسباً في العراق ؛ ان الفلاح بعد ان وزعت الارض عليه بموجب قانون الاصلاح الزراعي لن يجد في الشيوعية ما يغريه . . . والعامل ايضاً نال حقوقه في عهد الزعيم الأمين ، فقد ارتفعت اجوره وشرعت القوانين التي تضمن حقوقه »^(٣) ولذلك انغمر في تيار من الملق الواضح : « وها

(١) الحرية ، العدد : ١٤٥٨ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٥١ .

أنادى اليوم . . . أحارب في رزقي في عهد الزعيم الفذ عبد الكريم قاسم ، لا لأنني ضد الجمهورية بل لمجرد أنني أحب عبد الكريم قاسم أكثر مما أحب خروشوف أو ماركس أو لينين . . . »^(١) . وأورطه هذا الملق في سلسلة من التصريحات الساذجة ، وعصب الغضب بصيرته فجعله يصدق كل ما يروى ما دام يصيب اعداءه وينثر فوقهم الشبهات .

ولما كان السخط المحموم يجرف في طريقه جميع الصوى المنطقية فقد انزلت السياب في مزلق عسر حين نصب نفسه عدواً للشيوعية ، بعد ان بدأ بداية طبيعية وهي معاداته للحزب الشيوعي العراقي - أو لتصرفات بعض افراده . ولم يقف ليسأل نفسه : هل تنفع الاسلحة التي يسلطها على الحزب الشيوعي العراقي لتقويض اركان الشيوعية جملة ؟ ثم لم يقف ليسأل نفسه مرة واحدة : أليس من المعقول ان كثيراً مما أغضبه انما نجم عن أناس « ركبوا الموجة » الشيوعية ، حين وجدوا في ذلك مغنماً ؟ ولهذا كان نداؤه : « يا أعداء الشيوعية اتحدوا » يمثل هذا الخلط الشديد ، وقد كان واعياً تمام الوعي أين يضعه هذا النداء ، ولهذا قال : « نعم اننا نلتقي مع الاستعمار في عدائنا للشيوعية ، ولكن ماذا في ذلك ؟ أيصح ان نكفر بالله وننكر وجوده لأن المستعمرين من مكارثي وماك آرثر وتشرشل يؤمنون به ؟ » وبمثل هذه المغالطات والتسويغات امتلأت مقالات السياب ، كما امتلأت بحفر الحفر للابقاع بأقرب الناس اليه : « ان شقيق زوجتي - وهو من ابطال ما بعد ١٤ تموز ورفيق مناضل - هددنا في ايام محنة الشيوعيين قائلاً : انتظروا . . انتظروا بعد خمسة ايام فقط ستملأ جثث القوميين شوارع بغداد »^(٢) ، ووصل الى حد التصريح بأن « مكارثي اشرف بألف مرة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيون قادة كباراً » ، وقطع على نفسه عهداً بأن لا يكف عن محاربة « الشيوعية » حتى الرمق الأخير .

ومن خلال هذه الحمى الراجعة يهمننا احساس بدر بأن معين الشعر قد نصب لديه ، ولكنه بدلاً من ان ينحي باللائمة على الارهاق الذي اصابه خلال عامي ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ وعلى الاضطراب العام الذي شهده العراق خلال العام التالي رأى ان احتضار الشعر بل موته انما يتم « في البلدان التي تحكمها الاحزاب الشيوعية ؛ ان الشيوعية والشعر شيان لا يمكن ان يجتمعا بأية حال من الأحوال »^(٣) وتساءل : « اين

(١) الحرية ، العدد : ١٤٤٤ .

(٢) الحرية ، العدد : ١٤٧١ .

(٣) الحرية ، العدد : ١٤٦٩ .

هي الشاعرة العربية العظيمة نازك الملائكة ؟ واين هو صوت الشاعر المبدع الاستاذ علي الحلبي ؟ ابدلاً من قصائده المتأججة بالنار عن الجزائر وعن ثورة الشعب العربي في كل مكان صرنا نقرأ « عشرين قصيدة من برلين و ٥١ قصيدة وسواهما من الدواوين الحمراء السخيفة ؟ كما انني انا نفسي لم اكتب خلال هذه الفترة سوى قصيدة واحدة عن البطلة العربية جميلة بوحيرد ... »^(١).

إلا ان ذلك الاحساس بنضوب الشعر كان يعبر عن فترة قصيرة ، اذ سرعان ما زائله شبح الجوع حين رجع الى سلك التعليم واصبح مدرساً في اعدادية الأعظمية او على وجه الدقة لم يكن مدرساً وانما كان محاضراً في المدارس الثانوية لحاجتها الماسة الى مدرسي اللغة الانجليزية^(٢) . ومع ان العمل كان يستغرق ساعات في الليل والنهار فإنه أحسّ بالارتياح اليه وتحسنت صحته « وقد اكتسب باللحم وغاب عنه شحوبه الملازم له »^(٣) وتحول من بيته بمنطقة الكسرة الى مسكن في هبة خاتون احدى محلات الأعظمية .

وحيث فاتحه الشاعر ادونيس في امر الهجرة الى لبنان والبحث عن عمل فيه اعجبته الفكرة وتساءل : « فهل تراني أوفق الى العثور على عمل يكفي لاعاشتي واعاشة زوجي وطفلي ؟ لست ادري . على كل حال ، أنا مستعد للانشغال في التدريس وان كان ذلك آخر ما اتمناه »^(٤) ؛ ثم تحول عن التفكير في النقلة الى بيروت ، فقد ازعجه شعوره بحاجته الى الاغتراب في سبيل الرزق : « صرفت النظر عن المجيء الى بيروت فقد وجدت عملاً راتبني منه يكفيني وان كان أقل من راتبني السابق : ان يترك الانسان عملاً ويمضي الى بلد آخر لبحث عن عمل فذلك ما تمنعني ابوتي ومسؤوليتي تجاه طفلي من القيام به »^(٥) .

وما كاد جنبه يطمئن الى الحياة التي توفر كسباً حتى فوجيء بفصله من عمله ، ولكنه لم يكن خائر النفس في هذه المرة لركونه الى ان اللجنة ستقرر اعادته الى وظيفته^(٦) ، وكان يقضي جانباً من وقته في تلك الأيام بصحبة صديقه الأديب الناقد

(١) الحرية ، العدد : ١٤٦٩ .

(٢) العبطة ص : ١٦ ورسالة الى ادونيس ١٢ - ٣ - ٦٠ .

(٣) العبطة : ١٦ .

(٤) رسالة الى ادونيس بتاريخ ١٢ - ٣ - ١٩٦٠ .

(٥) رسالة الى ادونيس بتاريخ ٩ - ٦ - ١٩٦٠ .

(٦) رسالة الى ادونيس بتاريخ ٢٣ - ٧ - ١٩٦٠ .

جبرا ابراهيم جبرا كما يخرج مع صديقه الاستاذ محمود العبطه يجوبان الشوارع او يجلسان في بعض المقاهي . وفي شهر تشرين الثاني (١٩٦٠) اصدرت له دار مجلة شعر ديوانه « انشودة المطر » ، وهو يدل على ان حصاد ذلك العام من القصائد كان غزيراً ، اذا قسناه بالاعوام الثلاثة السابقة ، فقد بلغ مجموع قصائده لعام ١٩٦٠ ثمانى قصائد (او سبعا اذا عددنا قصيدته الى جملة من نتاج العام السابق) .

ونراه عند نهاية العام (١٩٦٠) ما يزال يتحدث عن ارتياحه ولكن الاقامة في بغداد لم تعد تجتذبه ، ولهذا سعى ليجد لنفسه عملاً في البصرة : « سوف انقل مقر عملي الى مدينة البصرة ، فقد هزني الشوق الى جيكور وبويب وسواهما من ملاعب الطفولة »^(١) . وفي الشهر نفسه كان منهمكاً في ترجمة كتاب عن الانجليزية لمؤسسة فرنكلين (فرع بغداد) ولم يكن قد انتهى منه بعد ؛ كما انه عاد الى موضوعه المحبب القديم وهو قصائد ادب سيتول في القنبلة الذرية ، فكتب مقالاً يقارن فيه بين قصيدة لها عن هيروشيما ، وقصيدة لناظم حكمت في الموضوع نفسه ، وكانت غايته من ذلك اصدار سلسلة من المقالات في دراسة الأدب الشيوعي ونقده^(٢) .

ولكن لعل الأهبة اللازمة للعودة الى جيكور قد شغلته عن ذلك كله ؛ وربما نسي مثل هذا المشروع الذي كانت تحفزه اليه بغداد حين وجد نفسه يردد الطرف في مرابع الطفولة والصبا .

(١) رسالة الى ادونيس بتاريخ ١٨ - ١٢ - ١٩٦٠ .

(٢) رسالة الى ادونيس بتاريخ ٣١ - ١٢ - ١٩٦٠ .

تموز - المسيح

لعل القارىء ما يزال يذكر كيف ان السياب اكتشف العراق في قصيدته « انشودة المطر » ، ووجد التطابق الكامل بين ذاته ووطنه ، ولكنه ما كاد يتلمس روعة هذا الكشف حتى نقلته صلته بمجلة الآداب الى استكشاف التطابق بين ذاته وبين البلاد العربية في المشرق والمغرب ، فأخذ يحس فنياً بحقيقة الثورة الجزائرية وانتفاض المغرب ، وبأبعاد المشكلة الفلسطينية والصمود في بور سعيد ، وهو الى جانب ذلك كله مثال الفنان الذي يؤمن بأن طاقته قادرة على ان تذلل كل عقبة في الموضوع الفني - مهما تباعد اقطاره - وأنها كفاء بالوان جديدة من البناء ، تجمع بين الارادة الواعية للتخطيط وبين الالهام الزاخر بالحياة .

وربما سارع المرء الى الظن بأن « انشودة المطر » نفسها كانت فاتحة عهد جديد من الانتكاء على رمز تموز او ادونيس ، اذ القصيدة لا تعدوان تكون في سياقها ترجمة لتلك الاسطورة دون تصريح برمز الخصب ، ولكن الأمر لم يكن كذلك على وجه الدقة ، لأن اكثر الموضوعات التي عالجها في « فترة الآداب » لم تكن ترحب صدىً بالاسطورة ؛ فالقصائد العربية لا تخضع لرمز تموز والقصائد الانسانية كقصيدة « مراثية الآلهة » اضطرت السياب ان يسخر من الرموز - فكرياً - بدلاً من ان يتقبلها في نطاق شعوري . وكانت القصيدة الوحيدة التي تقبلت ذلك الرمز هي « اغنية في شهر آب » ، وقد استوعبت من الاسطورة طرفاً بسيطاً منها لعله أقل اطرافها أهمية أعني شيوخ الاحساس بالبرد الشهواني بعد مقتل تموز . ولست اعتقد ان احجامه عن استعمال هذا الرمز حينئذ يرجع وحسب الى التباعد بين موضوعاته وبين تلك الاسطورة او يرجع الى عدم تمثله الصحيح لها ، بل ارى ان هناك عاملين هامين كانا يحاولان ابعاده عن تلك الاسطورة

نفسها : اولها تهيبه من استعمال الرمز على نحو يتجاوز الاشارات العابرة ، في مرحلة احساسه بالقومية العربية ، اذ كان يرى ان الاسلام - وهو في رأيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقومية العربية - قد قضى على تلك الرموز الوثنية ، فالعودة اليها تتطلب مسوغاً قوياً مقنعاً ، ولهذا نجده حتى سنة ١٩٥٨ - اي بعد ان وجد الاسطورة ضرورة لا غنى عنها - يحاول ان يحشد الاسباب التي تسوّغ له الالتكاء عليها : ومن تلك الاسباب ان العرب عرفوا الرموز البابلية بين عهد ابراهيم والبعثة النبوية « فالعزى هي عشتار ، واللات هي اللاتو ، ومناة هي منات ، وود هو تموز او أدون (السيد) »^(١) ، واذا كان الاسلام قد جاء ليقطع اللات والعزى ووداً فمن الخير ألا نستعمل اليوم هذه الاسماء فراراً من تهمة التحدي ونستعمل بدلها الاسماء البابلية ؛ وقد يقال ان هذه عودة الى الاقليمية فالذين يريدون انفكاك العراق من الرابطة العربية يحاولون ان يربطوه بالتاريخ البابلي ، والذين يريدون للبنان التفلت مما يربطه بالتاريخ العربي يتشبششون بالدعوة الفينيقية ؛ ويقول بدر : « لا انكر ان هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد انها بابلية او فينيقية - بصورة خاصة - (ولكن) ليس بين العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب اليه من العرب بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة ، غير رابطة المكان ، بينه وبين البابليين »^(٢) ؛ ويوسع بدر من حدود الحرية في استعمال الاسطورة - متكئاً على المنطق الشعري وحده لا على المنطق العقلي - فيقرر أنه ليس من الضروري ان تقتصر على استعمال اساطير تربطنا بها رابطة من البيئة او التاريخ او الدين ، بل يمكن الاستعانة بأية اسطورة غريبة عنا ، ما دامت تخدم غاية شعرية .

اما العامل الثاني في إحجامه اول الأمر عن اسطورة تموز فربما ارجعناه الى ظهور رمز آخر في نفسه ينازع الاسطورة مكانتها ويحاول ان يحل محلها ، وأعني بذلك رمز المسيح وما يتصل بذلك الرمز من اشارات . فقد كان هذا الرمز اشارة عابرة في قصيدة « غريب على الخليج » ثم تقوّى في « مرثية جيكور » ووجد على نحو واضح في « قافلة الضياع » ومنذ ذلك الحين اصبح رمزاً هاماً في خيال الشاعر الى جانب تموز .

ولست أجد حرجاً في الاجابة عن سؤال يخطر للقارئ في هذا الموقف ، وهو : كيف يستطيع شاعر مسلم ان يتخذ من « الفداء » - وهو احد المعالم البارزة التي تفصل فضلاً تاماً بين الاسلام والمسيحية - رمزاً في شعره ؟ والجواب على هذا السؤال لا ينفك عن احد الفروض الآتية : إما ان ذلك الشاعر لم يفهم فكرة « الفداء » في المسيحية ،

(١) من رسالة الى الدكتور ادريس بتاريخ ٧ - ٥ - ١٩٥٨ .

(٢) المصدر نفسه .

وإما انه فهمها وهو لا يعبأ بالموقف الديني الذي نشأ عليه منها ، وإمائه - في سياق الشعر - يعد « الفداء » اسطورة من الاساطير ، فهو لا يراها حقيقة تاريخية ، وفي هذا الموقف الاخير يضع الحد بين الظاهر والحقيقة ، امام عيني قرائه ، لأن الحقيقة حينئذ ذاتية تتصل بضميره الفردي .

اما بالنسبة للسياب فقد كانت هناك حوافر معينة دفعته الى التعلق بذلك الرمز : وفي مقدمة تلك الحوافر ذلك الضياع الذي احس به في حومة الشعور الديني . فبعد انفصاله عن الحزب الشيوعي كان يحس بحاجة الى تبني مشاعر جديدة تعوض اهتزاز المقاييس المادية في نفسه ، فتعلق بالصفحة الاسلامية من القومية العربية ، ولكن ماديته القديمة كانت تجعله جريئاً في التعبير عن بعض « المقدسات » بحيث توحى عباراته بشيء من الاستخفاف ، ويبدو انه لم يجد راحته فيما لا يزال يوحي بوطأة التفكير المادي ، فأحس بالحاجة الى الامعان في الهرب ، ووقع في تلك الاثناء بشدة تحت تأثير ادب سيتول وتكريرها الممل للصور المسيحية ، ولكنه بدلاً من ان يشعر بالملل من ذلك التكرار شعر بيسر الاستعارة لتلك الصور وبسهولة جريانها على سن قلمه ، فاحتذاها دون تفكير عميق فيما قد تعنيه من الزاوية الدينية . ثم تم في سياق تلك الحال النفسية اتصاله بمجلة « شعر » البيروتية ، وقد كان بدر يحس عندما اقترب من تلك المجلة انه يدخل حومة « شعائر » جديدة - ان صح التعبير - وان عملية « الارتسام » هذه تتطلب قسطاً من المشاركة في اللون والسمة والفكرة ، وقد عرفنا فيه من قبل نماذج من هذا التكيف الذي يشير الى ان « النواة الصلبة » في شخصيته كانت مفقودة ، وسمينا هذه النزعة ميله الى المراضاة ، والميل الى المراضاة حين يصيب الاعماق لا يغدو وحسب « حربائية » بغیضة ، بل يتجاوز التلون الظاهري الى امور في صميم الفكر والعقيدة ، وحينئذ يمس فيما يمس حقيقة ايمانه الفني ، وذلك هو ما يهمننا في هذا المقام ، دون سواء .

وحين تم ارتسام السياب في اسرة « شعر » ، كانت لديه بوادر الاحساس بأسطورة تموز ، وهذه سهلت عليه الانتقال الى رمز المسيح ، اذ كان ذلك نقلة من فكرة فداء الى فكرة فداء ، فتموز ايضاً يموت لينعش الارض ببعث جديد ، ولكن الفرق بين الفكرتين : ان انبعاث تموز يتجدد مع حركة الفصول فهو اقدر على تصوير التفاضل القريب حين يكون الحديث متصلاً بظلالاات الشعوب وضرورة يقظتها ، وليس كذلك رمز المسيح . ثم ان رمز تموز لا يتصل بخطيئة اصلية ، وانما يمثل قوة خصب مستوحاة من التصور البدائي ، وليس له اية علاقة باطار اخلاقي .

ومن الدليل على هذا التكيف الطوعي للالتقاء مع مجلة شعر تلك المحاضرة التي القاها في امسية دعت المجلة اليها ببيروت حيث طغى النغم الديني على تلك الكلمة ، ولم

يكن ذلك النغم الديني عاماً حين أخذ السياب يتحدث عن تصوره للشاعر من خلال رؤيا القديس يوحنا ، وغير بعيد عن هذا الجو نفسه ان تكون القصيدة الثانية التي نشرها في مجلة شعر بعنوان « المسيح بعد الصلب »^(١) .

واذا نظرنا في قصائد هذه الفترة (١٩٥٧ - ١٩٦٠) وجدناها فئتين تشيع في كل منهما سمات غالبية ، فئة نظمها قبل احداث العراق الدامية بعيد ثورة تموز ، وفئة نظمها بعد تلك الاحداث (وعلى الاخص سنة ١٩٦٠) ، وبين المرحلتين تقف قصيدة واحدة من نتاج عام (١٩٥٩) تعد جسراً بينهما وهي « الى جميلة بوحيرد » .

وقصائد الفئة الأولى خمس ، وهي حسب الترتيب الزمني :

١ - النهر والموت ، ٢ - المسيح بعد الصلب ، ٣ - جيكور والمدينة ، ٤ - قارئ الدم ، ٥ - مدينة بلا مطر .

وتتميز هذه الفترة من زاوية الشاعر نفسه بالاحساس الذاتي بالعمق ، اذ لم يكن من طبيعته ان يقتصر طوال ستين على خمس قصائد ، وقد بلغ هذا العمق ذروته سنة ١٩٥٩ حيث لم ينظم الا قصيدة واحدة ، ولهذه الظاهرة اسباب متعددة ، منها انشغاله بطلب الرزق وانهماكه في العمل الصحفي الى جانب وظيفته ، ومنها ضياع اثر الصدمة التي يحدثها الزواج اول وهلة حين يفتح عيني الشاعر على ألم عميق للتباين بين طرفي الحلم والواقع ، ثم يأخذ بالركون تدريجاً الى حكم الواقع نفسه ، حتى تتاح له ثورة جديدة تمثل السأم من ذلك الركون والرضى . وقد عبّر بدر عن هذا العمق بعد مضي سنة كاملة من محاولة العودة الى خصب العطاء الشعري السابق فقال : « مرعام بأكمله لم اكتب فيه سوى قصيدتين ، انه العمق يتسرب الى نفسي ، فإذا كتبت فعن هذا العمق اكتب . . . انها لمعجزة حقاً انني استطعت الكتابة ، وأعني كتابة الشعر حقاً ، فأني عطاء تستطيع ان تقدمه النفس التي أيسسها الجفاف ؟ »^(٢) ولا ريب في ان العراق نفسه قبل الثورة كان يعاني شعوراً عاماً بالجفاف واليأس من تغير الاحوال ، وهذا كله اثر في نفس بدر ، وجعل تفاؤله باليقظة سراباً او وهماً ، - ولكن ذلك لم يطمس على شعوره بحتمية التغير طمساً تاماً ، وانما ظل رغم حلكة اليأس يحاول ان يفترض وجود نور . وتمثل القصيدتان « قارئ الدم » و« مدينة بلا مطر » هذا الشعور بضرورة الخروج من ذلك الجفاف الفردي والقومي ولا تعدو القصيدة الاولى منها ان تكون تهديداً للطاغية المتجبر

(١) انشودة المطر : ١٤٥ ومجلة شعر (العدد : ٣) ص : ٢١ .

(٢) من رسالة الى الدكتور ادريس بتاريخ ١٩٥٨/٥/٧ .

بأنه سيساق الى الحساب ولا بد ، وان اي بصير يستطيع ان يقرأ مصيره في الدم الذي يسفكه كل يوم . وقد لخص بدر في القصيدة تجربة السجن والتعذيب في سجون العراق ، وتجربة الفقر المرير والجوع بين الطبقات الفقيرة الجائعة وشقاء العاملين في الحقول والمستقعات الآوين الى الاكواخ التي تنشرب كل امطار الشتاء ، ولذلك كانت القصيدة اشبه بصرخة في وجه الظلم العام الطاغى - محض صرخة ليس فيها تكامل فني . وأما الثانية فلإنها صورة من الجفاف العام بسبب غياب « تموز » ، ويوشك الصحو ان يتم ولكن لا تلبث بسمات الناس ان تختفي فقد ادركوا ان تموز لم يصح بعد : فبابل يصفر الريح في ابراجها ، وغرفات عشتار خاوية بلا نار ، والناس يصيحون شاكين الجوع :

فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمه
عيونكم الحجار نحسها تنداح في العتمه
لترجنا بلا نغمه

والعذارى حزاني حول عشتار والكرمة آخذة في الذبول ، وعينا الموت تلمعان بعيني الأسد في الظلام ، والمطر محتبس ، والناس قد أكلوا « حدائق تموز »^(١) . ويسير صغار بابل يحملون سلالاً فيها حجارة بدل الاثمار ليقدموها قوايين لعشتار ويأخذون في الانشاد :

جياع نحن مرتجفون في الظلمه
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا ، تغطينا
.....

ونبحث عنك في الظلماء عن ثدين عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه

سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا ...

وعلى دعاء الصغار أبرقت السماء وأرعدت ، وتلبد السحاب ، وأخذت الأقدام تحفك والضحكات الصغيرة تكرر ، وهمست النسمات بالقطر ، فانفجرت اسارير الصغار :

لنعلم ان بابل سوف تغسل من خطاياها .

(١) هي سلال او اصص كانت تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعير والخس واللوان من الزهر وتعنى النساء بها دون غيرهن (ادونيس : ١٥٧) .

فإذا تأملنا القصيدة وجدنا تلك الصورة التي برع السياب في رسمها في قصائده الكهفيات وهي تعتمد على مقدمة تصور الموت او الجفاف او ما اشبه ، ثم كيف تنتهي هذه الحال في ختام القصيدة الى نقطة . فهنا تفتح القصيدة بحال من تعسر الامطار يشبه تعسر الولادة ، فالمدنية « تحم دروبها والدور ، ثم تزول حماها » ويصبغها الغروب بالسحب ، ويوشك البرق ان يلتهم ولكن لا ، فإن طبول بابل لم تدق مؤذنة بالمطر ، وبدلاً من ذلك تصفر الريح ويثن المرضى . وبين الفاتحة والخاتمة موكبان : موكب الكبار الذين يصفون الحال متوجعين الى « الأرباب » ، بعد ان عانوا القحط اعواماً متوالية « كأن نخيلنا الجرداء أنصاب اقمناها لنذبل تحتها ونموت » وموكب الصغار الذين تستجيب الساء لدعائهم فترعد وتمطر ، وتشتيع البسمات على اثر ذلك العطاء . ويستعير الشاعر اكثر الصور الوثنية التي تهبثها قصة تموز وعشتار ، ويحسن - ببراعة فذة - استغلال تلك الصور في سياق متدرج ، دون ان يخرج من ذلك الجو الوثني ، ودون ان يختل الرمز بين الظهور والاستكتمان إلا مرة واحدة حين يخاطب العباد الارباب بأن عيونهم « حجار تنداح في العتمة » ، فمثل هذا القول لا يوجهه الضارعون الى اربابهم ، ولكن طغت الفكرة السياسية على الشاعر فانتقل الرمز عفواً الى السطح ولم يعد كامناً وراء الصورة الخارجية . ولكن أين وجه التطابق بين القصيدة وحال العراق حينئذ ؟ لا ريب في ان الجفاف العام يرمز الى ما كان يعانيه العراق من قيود على كل ضروب الحرية ، وان انسكاب المطر يدل على انزياح ذلك الجفاف وانقشاعه ، ولكن ما قيمة تلك الصور الوثنية المتلاحقة في موكبي الرجال والصغار ؟ وهل يكون تغير الجفاف بأدعية تلك الحلو الجهييرة او تلك الثغور الصغيرة ؟ او يكون بالثورة ؟ هنا تصبح الصور الوثنية متممة للصورة العامة بين التعسر والولادة ، ولكنها لا تؤخذ حرفياً ، ذلك ان العلاقة بين العباد والارباب ليست علاقة ثورة وانما هي علاقة ضراعة ، ولهذا كاد الشاعر يطرح الرمز جانباً في بعض مراحل القصيدة ليكيل الاتهامات للأرباب ؛ ومرة اخرى اقول ان الذي يهم الشاعر هو صورة الانبعاث او نزول المطر اما ما يؤدي الى ذلك فيجب ان ينسجم مع سياق الاسطورة وان لم يكن منسجماً مع الوسائل العملية لانجاز الانبعاث . وعن مثل هذه القصيدة كان السياب يتحدث حين يتذكر الالتزام ، حيث اضطر بعض الشعراء تحت ضغط الارهاب الفكري وانعدام الحرية « الى اللجوء الى الرمز يعبرون بواسطته عن تذرهم من اوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء وعن املهم في انبعاث جديد يتنشلها من موتها »^(١) . والحقيقة اني لم استعمل كلمة

(١) الأدب العربي المعاصر : ٢٥٠ واضواء : ١٢٣ .

« الوثنية » اثناء عرض هذه القصيدة لأنظر القارئ المتدين منها ، وخير من ذلك ان يقال اننا اذا حذفنا بعض الاسماء والمصطلحات التي تتصل بقصة تموز وعشتار وجدنا القصيدة صورة جميلة للبيئة الزراعية البدائية ، وكناية عميقة عن الرابطة بين الانسان والارض او بين الانسان والحياة ، واننا لذلك نحس انها تدرج في غموها كما تدرج الشجرة التي لم تتفلق الارض بعد عن بذرتها حتى تغدو نبتة قوية تستطيع التماسك في وجه الرياح . ولا تزال مواكب الاستسقاء كلما احتبس المطر تتوجه بالضراعة الى مرسل الغيث : فالحاجة الانسانية لم تتغير وانما الذي تغير هو الحقيقة التي يتوجه اليها الانسان .

وقد جاءت هاتان القصيدتان بعد احساس الشاعر بضرورة العودة الى جيكور والى حرم الذات ، فكانتا دليلاً على انه كان ما يزال يحس بأن له رسالة كبرى تتجاوز حدود الحديث عن احلام النفس وآلامها الخاصة ، وان مسؤوليته ازاء بني وطنه ما تزال توجه فهمه لمهمة الشعر والشاعر ؛ ويتجلى جانب من هذا الاحساس في القصائد الثلاث الاخرى ، ففي قصيدة « النهر والموت » نجد الشاعر حائراً بين نوعين من الموت « الموت الذي يفتن الصغار » وبابه الخفي في نهر بوب ، أي حيث ترقد الأم ، فهو موت يحقق العودة الى الطفولة ، والموت الثاني هو « موت المواجهة في صفوف المكافحين » برصاصة تنفذ المرء من حاضره ، وهو موت في نطاق الجماعة فيه الجرأة والمشاركة معاً وهو ليس موتاً وانما هو « انتصار » وتتركب القصيدة - بحسب هذين النوعين من الموت - تركباً ازدواجياً . فأجراس بوب والجرار التي تملأ من مائه تقابلها اجراس موقى ترن في عروق المناضل ، وبوب حزين كالطر ، والعالم الحزين في الشق المقابل ينضح الدماء والدموع كالطر ، والطفل يعدو على شاطئ بوب حاملاً الشوق كأنه يحمل قرايين من قمح وزهور ، ثم هو في الوجه الثاني يعدو مع المكافحين ؛ ان حرص الشاعر على المزاوجة المنظمة يبلغ غاية الاتقان التفنني ، ولكنه حين يطيل القسم المتعلق بالموت في بوب يومئ دون ان يشعر الى ان نفسه معلقة بالباب الخفي في ذلك النهر :

أود لو غرقت فيك ، ألقط المحار
اشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر .

فهناك مثل هذه الصورة صور اخرى تشير الى التلذذ بذكريات الطفولة وخاصة « التقاط المحار » من شاطئ النهر . وقد تحدثت في فصل سابق عن اثر لوركا في بعض

صور هذه القصيدة^(١) وربما صح ان اضيف هنا ان العلاقة بين الاجراس ومياه النهر ، وهي التي تتمثل في هدير الماء او ببقعة الجرار لا تعتمد على لوركا وحده وانما ترتبط بما كان السياب قد قراه في قصيدة ماثيو آرنولد بعنوان « انسان البحر المهجور » ففيها يصور الشاعر كيف ان المرأة الإنسانية التي تزوجها انسان البحر سمعت وهي في الأعماق اصداء الاجراس الفضية تدندن من برج الكنيسة القائمة على الساحل . . . (٢)

ان حنين الشاعر الى الموت الفتان من خلال بويب كان يعني حنينه الى جيكور ، لأن الاسمين يتلازمان في ذهنه ، وقد صدّه عن هذه العودة هنا شعوره بالمسؤولية التي تهب به ان يكون في صف المناضلين ولذلك نجده منقسم النفس بين الطفولة والموت الصامد البطولي ، وهذه اشارة هامة تدل على ان احساس السياب بالمفاضلة بين العودة الى الطفولة والتضحية في سبيل المجتمع يبدأ من هذه النقطة ؛ ومرة اخرى استبد به الحنين الى جيكور ، لأنه كان يحس احساساً لا يقاوم بقوة جواذب هذه العودة ، وفي قصيدة « جيكور والمدينة » يتمثل هذا الشعور على أشده . إلا ان جيكور قام من دونها « سور وبوابة واحتوتها سكينه » ، والسبب في ذلك ان ابن جيكور قد اختطفته المدينة وأسرته ، فأصبحت دروبها تلتف حوله كأنها حبال من نار تجلد كل ذكريات في نفسه عن جيكور وتحرق جيكور المستقرة في اعماق روحه ، وتلك الدروب كالموت لم يعد منها احد تاه في شعابها ؛ ويصب الشاعر نغمته على المدينة : فهي بقعة غاب الله عنها ، والليل - فردوسها الرحب - مباءة للعهر ، والانسانية قد تحولت الى وحوش ذات مخالب ، ورب المدينة رحي صفراء تتبادلها اكف التجار وتلمع لمعان السمك في جيكور ويسميها اهل المدينة « النضار » ، ولهذا الاله لاهث امتد في كل دار وسجن ومقهى كأنه كرمه عساليجها من عروق تموز ، وقد اطلعت هذه الكرمه ثمراتها في كل مستشفيات المجانين وفي كل مغبي لعشثار ، وكانت هذه الثمرات « مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار » وقد كتب عليها قول يشبه ما قاله المسيح : « هذا دمي وهذا لحمي » .

أما تموز نفسه فإن لات تنوح عليه ، تريده ان يرجع الى جيكور :

(١) يحسن بالقارئ ان يذكر ان اثر كل من لوركا وسيتول ينسبط ايضاً على قصائد هذه الفترة ، وان عرضت لذلك الاثر مجتمعاً في ما تقدم في الفصل : ٢١ .

(٢) انظر قطعة بعنوان « عبد الماء في شط العرب » ، مجلة الاسبوع من صحيفة الشعب ، السبت ١٢ تموز ١٩٥٨ ؛ وقد اصبحت صورة « الاجراس » ملازمة للسياب فھر لا يستعملها في تصوير بويب او الموت وحسب وانما يستعملها في تصوير احساسه بتكور القصيدة « احسن باجراس خافتة ، اجراس مطر وزهر ، تفرع في نفسي مبشرة بميلاد قصيدة » (من رسالة له بتاريخ ٢٤/١٠/٦٣ نشرت في ملف مجلة الاذاعة : ٤) .

وترسل النواح : « يا سنابل القمر
دم ابنيّ الزجاج في عروقه انفجر
فكهرباء دارنا اصابنا الحجر
وصكه الجدار ، خضّه ، رماه لمحّة البصر
أراد ان ينير، أن يبدد الظلام . . فاندحر »

فهذا تموز « المعاصر » يريد ان يبدد ما يكتنف المدينة من ظلمات بنور عقله وقلبه
وشعلة الهامه ، فيموت موتاً عصبياً بقوة من قوى المدينة نفسها اذ تصعقه « كهرباؤها »
ولهذا يحس الشاعر انه اسير وان العودة مستحيلة « فمن حيث دار اشرأت اليه المدينة » .

ونلاحظ في هذا القصيدة اجتماع رمزي تموز والمسيح ، وانتقال الشاعر من نغم الى
آخر حين اراد ان يصور نواح اللات ، وهذا امر قد افه الشاعر في قصائده ، ويجب ألا
يحكم عليه بقانون عام بل يدرس في كل قصيدة على حدة ، وقد جاء في هذه القصيدة
طبيعياً لأنه يمثل النقلة بين موقف الشاعر الوصفي من المدينة وموقف اللات وهي تبتهل
لعلها تسترد أي جزء من ابنها الذي قتله المدينة .

وتدرج القصيدة من تصوير دروب المدينة وهي تيه متشعب متطاول الى تصوير
ليلها فتزداد فكرة الضياع بحلكة الصورة مادياً (ومعنوياً لفقدان الحب والروح والالوهية
في ذلك الليل) ، ثم الى تصوير اله المدينة وهو رحي من لظى لا تضيء وانما تقتل ،
وشرايين تطلع مصابيح ليس فيها عنصر من النور الالهي « لم يسرج الزيت فيها وتسمسه
نار » ، وفي هذا التيه الكبير يقتل ابن جيكور فتكبه أمه ، وبذلك يحال بينه وبين جيكور
التي قام من دونها سور وبوابة مغلقة . وهذه هي القصيدة الثالثة من قصائد هذه الفترة
حيث نجد السياب لا يُعييه المبنى الفني الدقيق ، فالتقابل بين ضريين من الموت رسم
بدقة حتى في الصور التفصيلية في قصيدة « النهر والموت » والتدرج بين الاختناق بالجفاف
والانبعاث بالمطر في قصيدة « مدينة بلا مطر » يكاد لا يشكو اي خلل ، وكذلك كان
الحال في قصيدة « جيكور والمدينة » بل اننا نلاحظ ان الصنعة الفنية التي لا تكون عفوية
قد اخذت تستأثر باهتمام الشاعر ليكفل لبناء القصيدة مزيداً من الإحكام ، ولنأخذ
قصيدة « جيكور والمدينة » مثلاً لذلك ، فالقصيدة تعتمد اولاً على تطاول الدروب التي
يشبهها الشاعر بالحبال ، ولكنك تحس ان صورة الحبال المتمطية ستكون محورية في حركة
القصيدة ، فهي تمتد وتلتف اولاً على هيئة دروب لا نهاية لها ، وكل شيء سيمتد
بامتدادها ، فالصخر يرسل غصوناً ، والحجار تكتسب عروقاً ، والطريق الى جيكور يمتد
عبر الدهاليز ، عبر الدجى والقلاع الحصينة (طويل هو ذلك الطريق حتى ليكون طوله
وحده سبباً في الحرمان من الوصول) واله المدينة قد مد كرم عساليجه في انحاء المدينة

على شكل شرابين تغلغل في كل دار وسجن ومستشفى ومبغى ، ويكون موت ابن جيكور بانفجار الزجاج في عروقه الممتدة في جسمه ، وهكذا يتم انفجار عرقه لأنه لا يستطيع ان يجد الخلاص من تلك العروق الطويلة الممتدة من حوله كالأخطبوط . ولو اننا اخذنا صورة اخرى لوجدنا ان هناك دقة متعمدة في الرسم ، فصورة الضوء جملة ذات اهمية تضارع اهمية الجبال في القصيدة ، فالجبال نفسها من نار ، والليل يشمر تفاح نار ، ورب المدينة هجير لافح من النضار ، وشرابينه في انحاءها تطلع مصابيح لا توقد بزيت ، وابن جيكور يموت مصعوقاً من شرارة كهربائية ، ولو شئت ان تفسر القصيدة كلها من خلال صور النور لوجدتها تقوم على وحدة فكرية دقيقة : الضوء في المدينة خادع ، فهو ليس نوراً على الحقيقة ، وانما هو لهاث (لمعان) النضار ، فاذا جاء المدينة شاعر لا يخذعه الذهب وأراد ان يبدد الظلام « ان ينير » صعقته قوى المدينة الجديدة وحرمة من العودة ، وكانت محاولته اندحاراً ؛ وهذه المدينة التي تتوهج بتفاحات نار كهربائية تقابل جيكور - الخضراء التي مست الشمس الحزينة ذرى النخل فيها ، وهكذا يتقابل ضوءان : ضوء الذهب وضوء الشمس الحزينة في الأصيل - حزينة على فقد ابنها الذي احتجزته المدينة في دروبها المتشعبة . والاحتفاظ بصور الجبال المتطاولة وصور الاضاءة قد منح القصيدة إحكاماً فذاً ، وزاد من ذلك الإحكام اختياره نغمة تسير ببطء - هي بحر المتقارب - وتمثل ببطئها تلك المسافات الطويلة التي قطعها القروي الخيران في دروب المدينة وليلها .

وليست كذلك القصيدة الخامسة من قصائد المرحلة الأولى السابقة للأحداث الدامية ، أعني قصيدة « المسيح بعد الصلب » فإنها شديدة الاضطراب ، تتعاقب فيها صور مستمدة من قصة المسيح على غير انتظام ، والشاعر يتخذ المسيح رمزاً للتعبير عن حالته النفسية ، ولذلك فهو المصلوب الذي استطاع ان يقوم من بين الموت وينعش الحياة في جيكور :

حين يخضر حتى دجاها
يلمس الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها
قلبي الشمس اذ تنبض الشمس نورا
قلبي الارض تنبض قمحا ومهرا وماء غيرا
قلبي الماء ، قلبي هو السنبل
موته البعث : يحيا بمن يأكل
في المعجين الذي يستدير
ويدحى كنه صغير ، كشدي الحياة

مُتُّ بالنار ، أحرقت ظلماً طيني ، فظل الاله

ومن الواضح ان هذه الايات قد جعلت من المسيح وتموز شخصاً واحداً او رمزاً لشيء واحد ، وما جعل التطابق هنا ممكناً استعارة فكرة « الخبز والنبذ » من العشاء الرباني ومزجها بعلاقة الحياة بين الارض والشمس في قصة تموز ، ولهذا نجد الخبز حين شوي بالنار مات الجزء الطيني فيه « وظل الاله » ، وهذا البقاء للعنصر الالاهي وقف الشاعر عنده مرة اخرى حين قال :

حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار
حين عريت جرحي وضمدت جرحاً سواه
حطم السور بيني وبين الاله

وقد عكس الشاعر فكرة الفداء حين جعل الشعب يحمل العبء عن « المصلوب »
فيندى صليبه ؛ وختم قصيدته بقوله :

كان شيء مدى ما ترى العين
كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى صليب وأم حزينه
قدّس الرب !
هذا مخاض المدينة

وهذا قد يفهم منه ان كثرة المصلوبين لا تدل على ان الحياة لن تتجدد ، بل ان موت هؤلاء هو طريق البعث من جديد ، كذلك عادت جيکور الى الحياة حين صلب ابنها ، وكذلك ستعود المدينة الى الحياة حين كثر المصلوبون من ابنائها . واذا تجاوزنا هذه الفكرة وهي ان الموت طريق البعث ، والبعث متدفق بالعطاء حتى يحطم الحد الفاصل بين الانسانية والالوهية ، بحيث يصبح الموت صغيراً وكبيراً في آن معاً - أقول اذا تجاوزنا هذه الفكرة لم نجد في القصيدة شيئاً آخر وراءها ، هذا مع الاضطراب وضعف التدرج العام فيها ، وعدم وجود مسوّج للانتقال فيها من وزن الى وزن . ويصح لنا ان نميز هنا نوعاً ثالثاً من الموت الى جانب الموت في حضن الطفولة (بوب) والموت في صف المناضلين ؛ فهذا الموت الثالث هو « موت تموز » أو « صلب المسيح » أي مقدمة البعث والعودة بالخصب الى الارض . واذا كان السياب قد سُمّي النوع الثاني « انتصاراً » فإن الثالث يستحق ان يسمى استمراراً او خلوداً لأنه طريق الى الولادة الجديدة ، وهكذا تم انتحال السياب لكل من تموز والمسيح على السواء ، وتطابق مع رمزيه الكبيرين ، وأصبح ورودهما في شعره متلازمين او متعاقبين امراً مألوفاً .

وبعد هذه القصائد الخمس جُفَّت قدرة الرمز على الاستجابة له ، فقد الح في قصيدة « مدينة بلا مطر » على اسطورة تموز وما يتصل بها من شعائر حتى كاد ان يستنزفها ، وألح في قصيدة « المسيح بعد الصلب » على ما يتصل بكثير من تفرعات القصة ، وكان منذ القصائد الكهفيات قد اسرف في تصور الحركة المتدرجة بين الموت او النوم في الكهف (او القبر) وبين اليقظة النهائية ، وكان كذلك قد انفق جهداً كبيراً في المدى المتطاوّل ليطلع ببناء فني محكم ، متدرجاً في ذلك من الفيض الایجابي الذي تبعته لفظة الى البناء المعقد الذي يتطلب حيلةً فنية في كل دقائقه وهذا هو التعليل الفني لصمته ، الى جانب اسباب نفسية ومعيشية سبقت الاشارة اليها . ولهذا فإنه حين عاد الى ميدان الشعر لم يستطع ان يقول إلا قصيدة واحدة هي « الى جميلة بوحيرد » وقد عاد فيها يلفق بين مختلف الوسائل التي استغلها في مرحلة الآداب والمرحلة التالية لها ، فعاد الى تقمص الشعور بخزي المشرق العربي ازاء ما يقدمه المغرب العربي من توضيحات ، وزاده احساساً بالخزي ان الذي يقوم بالتوضيحية فتاة اسمها جميلة بوحيرد ، وهو خزي يصم الرجولة المشرقية عامة ، ولهذا افتتح قصيدته بما يزيد تقلصاً عن التواري في كهف او قبر حين قال :

لا تسمعيها . . . ان اصواتنا
تخزي بها الريح التي تنقل

وتصور ان الشرقيين حبيسوا رحم من دم مظلم وأنهم في الظلّاء لا يسألون عن دورهم في المعركة بل عن الذين قتلوا ومن يبيكهم (لأنهم فيما يبدو لم تعد لديهم دموع للبكاء) :

باب علينا من دم مقفل
ونحن في ظلماتنا نسال
من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟

وبعد هذه الفاتحة ذهب في قصيدته مذهباً مختلفاً عن الذي سلكه في القصائد الكهفية ، فلم يجعل من جميلة « المشبوحة » شمساً ازاء ظلمات الكهف ، وانما صوّرها بمقارنتها مع الأم العظمى - الارض ، في مخاضها الأول :

ترتج قيعان المحيطات من اعماقها ينسج فيها حنين
والصخر منشدٌ باعصابه - حتى يراها - في انتظار الجنين

ومن خلال هذه الصورة المستعارة من اديث سيتول وجد ان جميلة تحمل من

صنوف العذاب اشد مما حملته الارض في ذلك المخاض الأول ، ثم قارن بينها وبين المسيح ، فوجدها اكثر عطاء ، وأسلمه هذا الى فكرة الفداء فتحدثت عن الفدية التي كانت تقرب للاله كي ينزل المطر ، ثم كيف زال عالم الالهية ، فأصبح التأثير - مثل جميلة - يقدم دمه هدية ؛ ثم قارن بينها وبين عشتار ربة الخصب فوجدها اكثر من عشتار عطاء ، ثم عاد الى المقارنة بينها وبين المسيح ، فوجد انها تستهين بكل ضروب العذاب من اجل طفل هتف بها :

. . . يا جميلة

يا اختي النبيله

يا اختي القتيله

لك الغد الزاهي كما تشتهين .

فتعلو فوق الألم حتى تلحق بمحفل الآلهة . ويحاول ان يربط بين نهاية القصيدة وأولها فيتذكر الشعور بالخزي ويصف هؤلاء النائمين في « رحم الدم المظلم » بأنهم كوم من الأعظم ، موتى حفاة عراة ، ومع ذلك فإن الدم في الأوراس اذا روى عروق الناس وعروق الصخور فلا بد يوماً ان يثور هؤلاء الناس ، ويرتفعوا من قبورهم المظلمة .

وواضح من هذا الایجاز لصورة القصيدة انها « خطابية » تعتمد على مقارنة اثر اخرى ، وانها حين استندت الى فكرة الفداء فقد ضاعت بين المد والجزر المتعاقبين من المفاضلة بين أي الفريقين اكثر عطاء ، وقد اضيفت عليها المبالغة - في تفضيل تضحية جميلة على كل تضحية اخرى - لوناً بين التكلف ، ذهني الطابع ، وقد ابطلت فكرة الفداء فيها خاتمته ، لأن الذي يتصور ان جميلة فدت أمة كاملة - وهي مشبوحة - لا يستطيع ان يرسم لتلك الأمة دوراً في الكفاح ، ولا معنى لأن تكون جميلة فدية عن عرب المشرق (وهم يتون وكومة من عظام) بل لا معنى للفدية إطلاقاً حين تكون الثورة مباراة شريفة في سبيل الوطن ، اي حين يكون الاستشهاد هو الغاية التي لا يتقدم اليها واحد ليفندي الآخرين ، بل يتقدم اليها المجاهدون جميعاً ؛ أرايت كيف ضل السياب ضلالاً بعيداً حين استعار مفهومات غربية لا يفقه مداها ومدى ما ترمز اليه ؟ هذا عدا عن ان الحديث عن تقديم البشر ضحية من الحيوان للاله الوثني كي يرسل الغيث غير لائق في معرض الحديث عن فتاة مجاهدة تتحمل العذاب صابرة ، هذا عدا عن ان الحديث عن عشتاروت ربة الجنس (بنوعيه) غير محمود في سياق الحديث عن فتاة تمجدها القصيدة بعطاء روحي فياض ؛ ودع بعد ذلك كله تلك الصدمة التي يحس بها فريق من الناس حين يقرأون قول الشاعر :

تعلن حتى محفل الآله
كالربة الواله

وقوله :

ولترفعي أوراس حتى السماء
.....

حتى نمنس الله حتى نشور

فإن هذه الوثنية التي انتقلت من الرموز الى التعبير المباشر قد تصبح غصة في كثير من الخلق التي لا تستسيغ مثل هذا التهاون والاستخفاف . لهذا كله نجد أن قصيدة « الى جميلة بوحيرد » أسطر مفتعلة ليس فيها الا مقارنات ذهنية ومبالغات ممجوجة وتعبيرات نابية .

سربروس في بابل

كما تقدم يتبين لنا أن محاولة بدر استئناف ما كان قد استنزفه في الطريقة والرموز يمثل افتعلاً نصيبه الاخفاق ، ولولا حوادث العراق الدامية التي جعلته يعود بحثن من نوع جديد لممارسة الشعر ، لقدّرنا ان طريقه المسدود كان يحتم عليه العودة الى اجترار الذكريات اذا شاء ان يقنع نفسه بالقدرة على الاستمرار في قول الشعر . وتمثل القصائد السبع التي تمخض عنها عام ١٩٦٠ قصائد المرحلة الثانية في هذه الفترة وتلك القصائد هي : ١ - تموز جيکور ، ٢ - العودة لجيکور ، ٣ - مرعى غيلان ، ٤ - رؤيا في عام ١٩٥٦ ، ٥ - مدينة السندباد ، ٦ - المبعى ، ٧ - سربروس في بابل .

وقد كان من عمل الاحداث التي اوجت له هذه القصائد ان عمّق لديه الاحساس بجيکور وحاجته اليها ، وان جعل رموزه السابقة صالحة للاستغلال بعد اذ اعتقد انه شبع منها . فأما عمق الاحساس بجيکور فقد زاد حين ازدادت الكراهية للمدينة ، واصبح الانفصام بينها وبين الفرد الشاعر كاملاً ؛ كانت المدينة من قبل في نظره عالماً قد غادره الاله والروح والفضيلة وسيطر فيه الرب الجديد الذي يسمّى النضار ، فهل من المعقول ان تتوشح المدينة بالجمال بعد الأحداث التي روعت ؟ لهذا عاد الى ذلك الاحساس الكامن في نفسه سخطاً على المدينة وعاد يتصور انه فيها أحد اثنين ، اما المسيح واما تموز واما هما معاً . وفي قصيدة « العودة لجيکور » تصور انه مصلوب في بغداد ، ولذلك هرب منها على « جواد الحلم الأشهب » ليبحث في جيکور عن كوكب :

عن مولد للروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب

ونثر في القصيدة الرموز المسيحية عن المشي على الماء والكوكب الذي رآه المجوس واكليل الشوك واكليل الغار والماء الذي استحال خمرًا ، وجاء رمز « حراء » الذي حاكت العنكبوت خيطا على بابه ، رمزاً باهتاً بين مجموعة تلك الرموز ، هذا الى أنه خطأ من الناحية التاريخية لأن العنكبوت نسجت خيوطها على غار ثور لا على حراء .

وفي قصيدة « تموز جيكور » تصور الشاعر انه « تموز » وان الخنزير البري يقتله ، فيتدفق دمه ، وخيل اليه ان جيكور ستولد من جرحه وتتماوج فيها الغلال والأنغام ولكنه سرعان ما يكتشف الحقيقة : ان تموز يعيش مرة أخرى بدموع « عشتار » ولكنه ليس لديه أم أو حبيبة ليعود الى الحياة ولهذا فهو يغيب في ظلام الموت ، دون ان ينبت دمه شقائق او قمحاً .

ان السنابل والأزاهير لا تنمو الا اذا بعث تموز ، فكيف تبعث جيكور ويبعث ربيعها الأخضر بينما تموزها ما يزال هامداً في الثرى :

هيهات أينبثق النور ودمائي تظلم في الوادي
أيسقسق ، فيها عصفور ولساني كومة اعواد

لا . « لا شي سوى العدم العدم ، والموت هو الموت الباقي » . . . لن تولد جيكور ما دام تموزها رهن التراب .

القصيدة ثلاث خطوات : الخطوة الأولى تضمين لاسطورة تموز القديمة وانتحال الشاعر لموقف تموز - الخطوة الثانية : ولادة جيكور من جراح تموز القتل - الخطوة الثالثة : رفض لهذا الميلاد لأن جيكور لا تعيش دون ان يحيا تموزها ، وهولن يحيا حقاً ، فالموت هو نهاية الاثنين ، وبذلك تغيرت اسطورة تموز القديمة لأن البعث غير متيسر .

وليس ما يهمننا في هذه القصيدة بناؤها فإنه بناء سهل واضح يعتمد على مقدمتين ونتيجة مناقضة ولكن يهمننا دلالتها ، فإنها تومىء الى ان مشكلة الموت التي كانت قد جعلت السياب واحداً بين موق كثيرين في المشرق العربي (في القصائد الكهفية) عادت تقض مضجعه على صعيد فردي ، واصبحت عشتاروت املاً لا يتحقق ، وأخذ النخل الذي كان يرعاه طفلاً « يوسوس اسراره » - ان ضغط فكرة الموت جعله ينام مطمئناً الى حضن الارض غير جازع من مفارقة الحياة :

يا ليل أظلم مسيل دمي
ولتغد تراباً أعراقى

ومع ان بعث ادونيس (تموز) يحمل في الاسطورة تفاؤلاً جميلاً - عودة الحياة الى

الارض بعد الجفاف - فإن الشاعر ابي ان يتعلل بما توحيه الاسطورة من رجاء ، ورضي بأن يموت هو وجيكور معاً . فهذا نوع رابع من الموت هو « الخلاص من الحياة » ، لا بعث ولا تفاؤل ، لا بدر ولا جيكور ، عاشا معاً فليموتا معاً . والسري في هذا الموت ليس هو وحسب ضغط آلام الحياة وعذابها القاسي وانما عجز عشتار (الحبيبة - الأم) عن ان تكفل البعث المرتقب . وهنا يمكن ان نقف وقفة قصيرة نصصح بها ما راج حول شعر السياب من أخذ لبعضه وترك لبعضه الآخر : فهناك من يحلوه ان يقول ان السياب احب المطر لأنه عبّر عن هذا الحب في قصيدة او قصيدتين ، ولكن الشاعر كان رهين لحظات نفسية متقلبة ، فقد يكون المطر لديه عاملاً من عوامل الخصب ، وقد يكون طهوراً يغسل الخطايا ، ثم يكون في موقف ثالث صنواً للدم والدموع . وكذلك يقال في فكرة البعث : فقد كان السياب يؤمن به حين يحس بالتفاؤل ، ولكن ها هو في قصيدة « تموز جيكور » ينكر البعث كله ، لأنه اختار العدم - الراحة الابدية ، لنفسه ، ولجيكور ، التي كانت ترمز الى كل ما يحبه على الارض . ولهذا قد يبدو من التعميم التغلبي قول الاستاذ فؤاد رفقة : « انه يبشر بالعودة الازلية وبالصرع مع الزمنية ، وهذا البعث لا بد من ان يطر على بلاده ، على حقولها وبيادها وجذورها »^(١) لأن هذا القول يمثل جانباً من الصورة ، ولكنه لا يمثل الصورة في جميع جوانبها .

وحين نعيد النظر في القصائد الجيكورية - في هذه الفترة - نحس ان جيكور قد اصبحت قطباً محورياً في فهم مزدوجات الحياة : أيّ الحقيقتين - حين يعرضان نفسيهما معاً - أحق بالقبول : جيكور او المدينة (من حيث البقعة المكانية) العودة الى الطفولة او الماضي في الكفاح ، الموت من اجل البعث او الموت من اجل الموت نفسه ، الأم او الزوجة ، قيم الروح او قيم المادة ، الماضي او الحاضر ، الايمان او الالحاد ، وفي اغلب الاحايين كان الشاعر مع الفريق الأول من هذه القيم ، ولكنه كان يحس بانهما وانهزامه ، الامرة واحدة احس فيها ان جيكور اتسعت وامتدت حتى شملت كل شيء ، وفاضت خضرتها على الوجود كله ، وذلك حين سمع ابنه غيلان يناديه « بابا . . . بابا »^(٢) ؛ حينئذ احس كأن عشتار افاضت الازاهير والثمار على العراق كله وان كلمة « بابا » كأنها تحمل فيها يد المسيح ، وان « تموز » قد عاد بكل سنبله تعابث كل ربيع ، وأحس كأن روحه في تربة الظلماء حبة حنطة وصوت ابنه ماء . . . وتصور نفسه في قرار

(١) مجلة شعر (١٩٦٠ عدد الشتاء) ص : ١٦٦ .

(٢) قصيدة « مرحى غيلان » في ديوان انشودة المطر : ١٨ وهي على التحقيق من قصائد هذه الفترة ، فقد ذكرها السياب في رسائله متصلة بها ونشرت في مجلة التضامن العراقي ، العدد ٢ ص ١٦ وتاريخها ١٧ - ٣ - ١٩٦٠ .

بويب ميتاً ، أي حقق العودة الى الام ، ولكن النهر نفسه كان يهب الحياة لكل اعراق النخيل ؛ الموت جميل لأن الحياة امتدت ، الموت لا يذهب بالروح وانما يحولها الى قوة سارية في جنبات الكون ، فالذي في قاع بويب هو نفسه « بعل » الذي يخطر في الجليل على الماء . . . ولدت جيكور في غيلان وامتدت حتى طغت على المدينة ، فاذا اعمدة الشوارع فيها ورق توت ، واذا الشوارع نفسها انهار تتفجر ، وقد اصبح صوت النسغ يهمس في الشجر ؛ وتذكر المفارقة بين واقع الحال وبين هذا الحلم الذي نقله اليه صوت غيلان - الارض في الواقع قفص من الدم والاظافر والحديد ، والمسيح فيها معلق بين الموت والحياة ، وعشتار فيها دون بعل ، والموت هو الذي يركض في الشوارع معلناً انه المسيح المنتظر ، والنار تزعم انها هي الفرات والشمس تُعَوِّلُ مبرتدة ، والأفق مليد بسحب من جليد . . . البرد يسيطر على كل شيء ، ورغم ذلك كله فإن دفناً جديداً قد غمر الشاعر ، فجعل الغد يورق في دمائه . وقد ألحت من قبل الى ما كان للشاعرة سيتول من اثر في صور هذه القصيدة ، ويكفي ان تأمل هنا انتصار جيكور على المدينة ، والاطمئنان الى الموت الجميل ، وان نقف عند صورة النقيضين من دفء وبرد كما رسمهما الشاعر ، فإنها تتصل بوجود تموز وبعل والمسيح أو عدم وجودهم ؛ فعند غيابهم يصبح الكون في قبضة الاضداد الذين يتحولون غير حقيقتهم ، حتى ليُدعى الموت انه المسيح والسلام وتُدعى النار انها الماء الذي يسقي الورود لتفتح ، والشموع ترش ضريح بعل بالشحوب بدلاً من الماء ، والشمس مصدر الدفء تقفّف من البرد ، وعشتار مصدر الخصب تصبح رمزاً للعقم لأن « بعل » غائب عنها . ان انتصار جيكور كان عودة لبعل وتموز والمسيح ، للخصب والدفء والسلام ، - كان بعثاً للدفء الذي يستطيع ان يطرد قشعريرة الارض وزمهرير الجو الجليدي ، وكان ذلك كله معناه الخلود الذي لا ينتقص منه الموت الجميل اي شيء ، فخلود الشاعر في ابنه هو خلود بويب في الشجر والسنابل ، والشاعر نفسه هو « بويب » ، فلا ضير عليه ان يرقد في القرار ؛ وهكذا تستطيع قصيدة « مرحى غيلان » ان تكون ذات نبض خاص في سياق اسطورة البعث ، لأنها تعجّ بالقوى المحركة والمتحركة (المطر - حبة الحنطة - الدم - ماء النهر - النسغ - البرعم - بعل - عشتار - المسيح - الريح - عروق الشجر -) وتجمع عالم الأصوات والألوان ، وأنواع الحركة من انسياب وسباحة وانثيال وخطران وغر وتنفس وركض ، انها تمثل الحياة او الفرحة بالحياة اصدق تمثيل ، وتحيل الموت الى حقيقة غير مخيفة ، بل ربما جعلته حقيقة جميلة ، وتجمع بالايجاب والسلب بين الدفء والبرد ، وتفجر القوى الكامنة في كل جهة مستمدة تلك الثقة من صوت جميل صغير بريء ؛ فهي ليست علاقة اب بابنه وانما هي قصة الانتصار على الموت في لحظة من اللحظات ، وهذا الانتصار يحقق كل ما حرّمه الشاعر (أو ما حرّمه الانسان الحق كما يراه الشاعر) من انتصار للريف على المدينة ،

وللحقل على الشارع ، وللخضرة على الجفاف ، وللدفء على البرد ، وللسلام على الدمار ، وللخصب على العقم . . . الخ ، ولكنه لم يكن انتصاراً عن طريق السواعد المناضلة وإنما كان في الولادة المتجددة ، والتقصص التناسخي .

لكن في القصيدة عيباً كبيراً لم اشر له ، وذلك هو التهويل في الاستجابة ، فإن ذلك الانتصار الكبير لقوى الحياة حين ينطلق من لفظة صغيرة يتراءى وكأنه سكر بمقدار ضئيل من الخمر ؛ حقاً ان سحر اللفظة كان يفتح عوالم جديدة في ذهن السياب الشاعر وتصوّراته ، وقد بدا ذلك واضحاً في قصائد مختلفة ، بل كانت اللفظة أحياناً هي ينبوع الذي تسترسل منه القصيدة وتستمد وحدتها ، ولكن كلمة « بابا » لم تكن ذات اثر عادي وإنما كانت كالصعقة التي تترك من تصييه منظر حاراً ساعات ، أو كعملية تفجر متلاحقة ، مع ان الطاقة المخزونة فيها يجب ألا تحدث الا انفجاراً واحداً . وقد رأينا السياب في شدة انفعاله يحشد الصور حشداً متلاحقاً ليشبع نزعته المتعطشة الى التهويل في قصائد مثل « حفار القبور » و « المومس العمياء » ، ولكنه هنا لا يهول بحشد الصور ، وإنما يهول بالتصور ، فيرسل خياله ليقطنص « حد الغاية » في نقل شعوره بأثر لفظة « بابا » بدلاً من ان يكون طبعياً او واقعياً . وسر ذلك يعود الى انه في تلك الفترة لم يعد فحسب الى ظاهرة التهويل التي تتلاءم وسرعة حنقه وانفعاله وحدته بل كان محتاجاً اليها وهو محقق مغيط ساخط متبرّم متمرّر النفس متعطش الى النّيل من خصومه بكل وجه ، ولهذا كان يرى ان العراق يعيش عهداً من عهود الرعب ، وان تصوير الرعب لا يمكن ان يتم ببساطة او دون تهويل ، فذهب يذيب نفسه تحت مطارق الخوف والموت ، ليستطيع نقل جوّ مشحون بالمناظر المخيفة . ولذلك كانت تصوراته تنقل نماذج من التشويه الفظيع :

فالرؤيا « صقر من لبيب ينقض على العينين ويحتث سوادهما ويقطع الأعصاب »^(١) ، ولانسان نفسه صورة يقشعر لها البدن :

عين بلا أجفان
تمتد من روعي
شدق بلا أسنان
بنداح في الريح
يعوي أنا الانسان

(١) انظر ديوان انشودة المطر (رؤيا في عام ١٩٥٦) : ١١٦ - ١٢٧ .

وعشّار على الشجرة :

صلبوها ، دقوا مسمارا
في بيت الميلاد - الرحم

وصورة النهد :

النهد الأعذر فاض ليطعم كل فم
خبز الألم
الأقة - صاح القصاب -
من هذا اللحم بفلسين

وصورة المدينة :

الموت في الشوارع^(١)
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت
الماء قيده في البيوت

وصورة الخراب العام :

وتجهض النساء في المجازر
ويرقص اللهب في البيادر
ويهلك المسيح قبل العازر

وصورة الفارس الخائن لفروسيته :

وجال في الدروب فارس من البشر
يقتل النساء
ويصبغ المهود بالدماء
ويلعن القضاء والقدر

· ولو ذهبنا نورد الأمثلة من « قصائد الرعب » لضاق المقام ، لأن ذلك يعني ان ننقلها - أو أكثرها - على هذه الصفحات . ولست اقول ان هذا التهويل يعني كذباً على

(١) من قصيدة « مدينة السندباد » : ١٥٣ .

الحقيقة التاريخية ، فليس الواقع التاريخي هو ما أتحدث عنه ، وإنما أتحدث عن هذه القصائد من ناحيتها الفنية ، وخلاصة ما أريد أن أقرره : أن السياب يتلذذ فنياً ونفسياً بإيراد هذه الصور المفزعة ، وأنه لو ذهب يتحدث عنها على نحو آخر أخف إيقاعاً وأقل حلقة وقتاماً ، لما مرضي عن نفسه . وقد وجد في النواحي السلبية من قصة تموز والمسيح ما يستطيع استغلاله في هذا المقام ، ولهذا أتحدث عن يهوذا وعن قطع اعراق تموز وعن قرابين الدم التي لا تنبت شقائق ، وعن صلب (عشتار - حفصة) ودق المسمار في رحمها ، وعن اندثار جنائن بابل وعن المقارنة بين قيام لعازر وقيام شخنوب العامل^(١) وعن تمزيق سربروس (كلب الجحيم) لسيقان عشتار وهو يركض خلفها في الدروب .

ورغم هذه الولايات التي تتكّس كذنوب الضالين في هذه القصائد فكل قصيدة منها تنتهي بأمل في الغد ؛ فقد جاء في نهاية قصيدة « المبعى » :

. . . ولكنني في رنة الاصفاد

أحسست ماذا ؟ صوت ناعوره

أم صيحة النسغ الذي في الجذور

وفي نهاية « رؤيا » :

ولفني الظلام في المساء

فامتصت الدماء

صحراء نومي تنبت الزهر

فإنما الدماء

توائم المطر

ويختتم قصيدة « سربروس في بابل » بقوله :

سيولد الضياء

من رحم ينز بالدماء .

ويشبه أن يكون هذا الأمل تحدياً من ناحية ، وقانوناً من قوانين الواقعية الحديثة من ناحية أخرى ، وعادة قد اتقنها السياب في شعره ، وإلا فإن الظلمات التي تتراكم كثيفة في تلك القصائد تقتل كل أمل ، تحت سياط التهويل .

(١) انظر الحاشية ص : ١٢٦ في ديوان انشودة المطر .

ولست أفق لتحليل كل قصيدة من تلك القصائد على حدة ، وإنما اكتفي ببعض تعليقات صغيرة هامشية أحياناً . فالقصيدة التي ظهرت بعنوان « المبغى »^(١) في الديوان كان عنوانها قبل ذلك « جيکور المبغى » ثم غيرت لفظت جيکور حيثما وردت في القصيدة ووضع موضعها « بغداد » ؛ ويبدو ان السياب كان يخشى السلطة في بغداد حين نشرها ، غير انه لو ابقى لفظه « جيکور » لكان في ذلك مناقضاً لما رسمه من قبل حين اتخذ « جيکور » رمزاً للريف الوداع الطيب الموشح بالفضيلة ، واذن لنقض ايضاً معنى الانتصار الذي سجله في قصيدة « مرعى غيلان » .

وتعد فاتحة قصيدة « رؤيا في عام ١٩٥٦ » ، أعني قوله :

حطت الرؤيا على عيني صقرا من هيب
انها تنقض ، تجتث السواد
تقطع الاعصاب ، تمتص القذى من كل جفن . . .

تعد هذه الفاتحة محاكاة لصورة بروميثيوس ، الذي ارسل زفس لعقابه صقراً ينهش قلبه ، والأقرب ان يكون السياب قد قرأ مثل هذه الصورة في قول ادith سيتول^(٢) :

لم يكن صقرا ، وإنما دجاجة دفرة
النقطت بذور النار من قلب بروميثيوس . . .
قاتلة النار التي جاء بها لبني البشر
كما تقتل الشيخوخة الرغبة الفتية

وتنفرد قصيدة « مدينة السندباد » بخاتمتها لأن الشاعر لا يستشرف فيها غداً مشرقاً ، وإنما يختمها بما يناسب الجو العام في القصيدة فيقول :

وفي القرى تموت
عشتار عطشى ليس في جبينها زهر
وفي يديها سلة ثمارها حجر
ترجم كل زوجة به ؛ وللنخيل
في شطها عويل .

ويستوقفنا في هذه الخاتمة أمران : اولهما الجمع بين موت عشتار (أي حلول

(١) انظر ص : ١٣٥ من ديوان انشودة المطر ومجلة شعر (خريف ١٩٦٠) : ٥٦ .

(٢) انظر Collected Poems ص : ٣٩١ .

الجدب والعقم) وبين رجم الزوجات (والرجم يعني الخيانة) فإن هذا كلام غير ملتئم ، ولهذا كان علينا ان نفهم الرجم هنا بمعنى الضرب غير المعلق بحدّ من الحدود . والثاني قوله بعد ذكر الزوجة : « وللنخيل في شطها عويل » ، فإن اسراعه الى ذكر النخلة (رمز الأم) في شعره يدل على ان العقل الباطن لديه لم يستطع ان يقف مرتاحاً عند ذكر « الزوجة » وحدها .

وحين كان الشاعر يستسلم في بعض تلك القصائد الى التلويل ، فإنه لم يكن يهتم بالتمايز بين مراحل القصيدة بمقدار اهتمامه بتكديس الصور المفزعة . ولهذا يمكن ان يقال - في شيء من التعميم - ان الحرص على البناء الفني المحكم كان اقل مرتبة من الحرص الذي بذله في القصائد الكهفيات وما عاصرها من قصائد وما جاء قبل عهد الرعب .

ولا ريب في ان الذين يظنون ان « البعث » قاعدة ثابتة في شعر السياب وان « المطر » رمز للحياة والخصب عنده قد يهمهم ان يقرأوا قصيدة « مدينة السندباد » من بين تلك القصائد على وجه الخصوص ، ففيها يحس الشاعر بالندامة على الحاحه في استسقاء المطر :

تبارك الاله واهب الدم المطر

وفيه انكار للبعث جملة :

نود لو ننام من جديد

نود لو نموت من جديد

.....

نود لو سعى بنا الطريق

الى الوراء حيث بدؤه البعيد

من أيقظ العازر من رقاد الطويل ؟

ليعرف الصباح والاصيل

والصيف والشتاء

لكي يجوع او يحسّ جرة الصدى

ومن اللافت للنظر في هذه القصيدة نفسها أن السياب عاد فيها الى رمزه القديم المحبّب « قابيل » :

الموت في البيوت يولد

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيظلم الغد

وقد كان « قابيل » من اشد الرموز ملائمة لموضوعه في هذه القصائد ، ولكنه استبعده - إلا قليلاً - وأثر عليه رموز تموز وعشتار والمسيح ويهوذا ولعازر وسربروس .

لنقل اذن ان السياب لم يعد الى جيكور بل مدَّ عهد الرعب من تاريخ صلته بالمدينة ، إلا انها كانت صلة كراهية وبغض متزايد ؛ واذا كان لقصائد السياب في عهد الرعب من ميزة فهي انها جعلته يطيل الوقوف ازاء قضية (او على الأصح ضد قضية) ويحس انه مسؤول امام نفسه ووطنه عن تصحيح وضع يعتقد انه خطأ . ولكن توتر الأعصاب في سبيل قضية ما على نحو محموم كان يعني انها سترتخي طالبة الراحة مما اعتراها من ارهاق ؛ وسرعان ما أصبح السياب يحلم بالتخلص من المدينة وبالعودة الى مراحب الطفولة ، كان جسمه متعباً ، وكان الموضوع الشعري قد استنزف طاقته الفنية وجعلها ايضاً مرهقة ؛ وكذلك كان ، فقد عاد الى منطقة سهل عليه ان يذهب منها لزيارة جيكور كل يوم ، ذلك حاله في الواقع ، اما في الفن ، فإنه يوم وقف يعلن انه قد غدا متخماً من الالتزام ، فإنما كان يتحدث - بصراحته الساذجة المعهودة - عن فترة الارهاق الذي اصابه في عهد الرعب ، وعن فقدانه للموضوع الذي يستطيع به ان يجعل من الالتزام حقيقة متجددة . وفي السنوات التالية لم تنق من قضية ادبية تشغل باله سوى قضية الالتزام ، ولكن اي شيء يكون حجمها الى جانب قضية المرض المتدرج نحو الموت ؟

عولس يكتب مذكراته

عولس يتتظر المعجزة

حين عاد السياب الى البصرة عمل موظفاً في مديرية الموانئ العامة بالمعقل^(١) ، ويقول الاستاذ العبطة انه توظف محرراً في مجلة حكومية بالبصرة^(٢) وهما وظيفتان متلازمتان او وظيفة واحدة ، اذ كان تحرير المجلة في مديرية الموانئ ابرز مهماته . .

ولكن كيف يفرّ السياب من بغداد ؟ وهل تصفح عنه هذه المدينة التي سماها من قبل « المبنى » ؟ انها تطارده حيثما اتجه لترده اليها لا ضناً به وانما امعاناً في تعذيبه . لقد تقرر ان يعقد وزراء خارجية الدول العربية مؤتمراً لهم ووقع اختيارهم على بغداد لتكون مركزاً لذلك المؤتمر ، واستقبل بعضهم بالمظاهرات الصاخبة - وبعضها للحفاوة والترحيب - وتمت اجتماعات الوزراء بين ٣١ كانون الثاني (يناير) وه شباط (فبراير) من عام ١٩٦١ ، ولكن الشرطة في بغداد لم تكن راضية عن تلك المواكب ، ولهذا عمدت الى اعتقال من قدرت انهم دبروها ، وللشرطة تقدير لا يخطيء فكل من دون اسمه في سجلاتها (وان غاب او مات) محرّض يتحتم اعتقاله . كذلك كانت الحال قبل الثورة ، يقول كاراكتاكوس : « وكانت احدى الارامل التي توفي ولدها تتلقى مثل هذه الزيارات من رجال الشرطة بعد كل مظاهرة بحثاً عن ولدها المشبوه »^(٣) ، وكذلك كانت الحال بعد الثورة ، « وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا » - فإن الشرطة لم تقرأ مقالات بدر في التنصل من الشيوعية ، ولا يههما ان تقرأ ما دام اسمه في « كتاب مبین » . ثم لا يههما

(١) انظر العبطة : ٧٦ وهذا عنوان رسائله الى سيمون جارجي (عام ١٩٦٢) .

(٢) العبطة : ١٦ وانظر حوار العدد : ١٥ (ص : ١٢٨) .

(٣) ثورة العراق : ٥٤ .

ايضاً ان يكون في بغداد او بعيداً عنها . بل هو في بغداد رغماً عنه ، وان ادعى انه هاجر منذ اسابيع الى البصرة .

وسبق الرجل الذي حرق جميع سفنه الحمراء وهو ينادي « يا اعداء الشيوعية اتحدوا » ، ونقل في قطار بضائع في شتاء العراق القارس القاسي الى بغداد ، وزج به في السجن مع الرفاق الشيوعيين . أية سخرية تراءت لبدر الساخر الفكه في تلك اللحظة ؟ لا احد يدري ، ولكن المناكفات والتعبيرات ونكأ الحزازات تركته لقمى على ارض السجن او حطاماً ، فاضطرت دائرة الأمن الى نقله من بين الرفاق ووضعته مع البعثيين ، ولا ريب في انه كان اقرب اليهم ميولاً وروحاً حتى قيل انه بعد خروجه من الحزب الشيوعي تحول بعثياً . ويقول الثقة الذي روى هذه القصة (وانا اكتم اسمه متعمداً) - وتلك قصة لم يشر اليها بدر بصراحة - ان البعثيين الذين دخل السجن معهم كانوا يقضون ليلهم وهم يداوون جراحهم وحروقهم لشدة ما يلقون من صنوف التعذيب حتى بلغ الأمر بأحدهم وقد تشوهت خلقته ان لف نفسه ببطانية واحرق نفسه على مرأى من السياب . وفزع الشاعر ذو الحس المرهف للموت يراه عياناً على بعد خطوة ، فانهارت نفسه ، وخرج من السجن معتلاً ، يظن ان سر الوهن في جسمه النحيل ، لأنه لا يقوى على تحمل الآلام ، ولكن الوهن في الواقع كان صدمة نفسية عميقة تزلزلت لها اركان جسمه ، وكانت بداية النهاية في تلك الرحلة .

تلك رواية ترجح في نظري على ما حكاه الاستاذ علي السبتي ، فقد ذهب الى ان بداية الانحدار في صحة السياب انما جاءت اثر مروره على مقهى يجلس فيه بعض اصحابه القدامى من الشيوعيين ، فلما حيّاهم لم يردوا التحية بمثلها وانما لاذوا بالصمت عامدين فأحس بجرح عميق وكآبة غالبية ، وطوى النفس على ألم ومرارة ، وفي صباح اليوم التالي حاول الوقوف على قدميه فلم تسعفه قوته .

واكبر الظن ان هذه الرواية تحوير لما رواه هو عن نفسه في مقالاته التي هاجم فيها الشيوعيين ، فقد قال : « بالامس كنت اسير في شارع ابي نواس مساء حين صادفني رفيقان من الرفاق الشرفاء جداً وقد عرفاني ، قال احدهما وهو يخاطب زميله بصوت عال يقصد منه اسماعي : « صابر قومي . . . انعل ابوك . . . »^(١) على إنا لومزجنا بين رواية الاستاذ السبتي وهذه الرواية لم يكن ثمة تناقض ، ولكن ليس من المعقول ان يستكثر السياب تنكر رفاق الامس له بعد تلك المقالات ، وليس من الطبيعي ان تنجرح

(١) الحرية ، العدد : ١٤٧١ .

احاسيسه من قوم لم يترك في اديهم موضعاً لسهم جديد .

ذلك الانهيار المبكر هو الذي يفسر لنا قول السياب في احدى قصائد ذلك العام^(١) :

منظر حراً أصبح أنش الحجار
أريد ان اموت يا اله !

فمع ان الموت أصبح هو « المنقذ » في نظره قبل هذه الفترة إلا ان هذه النغمة في استدعاء الموت الوحي موصولة بشعوره العام بالانهيار النفسي بعد احساسه بيوادر الضعف الجسماني .

ولكن ان كانت مقالات السياب ضد الشيوعية غير كافية في اثبات « براءة الذمة » في نظر الشرطة العراقية ، فإن اقل منها بكثير كان يكفي لادراج اسمه في فئة جديدة ، لا خير في ان تسمى فئة المقاومين للشيوعية ، فقد اعلن هو نفسه انه عقد العزم على محاربتها حتى الرمح الأخير ، ولهذا الاعلان قيمته وخطره ، خصوصاً حين يصدر عن شاعر لمع اسمه عنواناً على اتجاه حديث في الشعر ، ولهذا دعي الى مؤتمر يتناول الحديث في الأدب العربي المعاصر ويعقد في رومة (بتاريخ ١٦ - ٢٠ تشرين الأول (اكتوبر) سنة ١٩٦١) ليكون احد المحاضرين فيه حول موضوع « الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث » .

وسافر السياب الى ذلك المؤتمر فمر ببيروت ، ومنها أقبلته الطائفة الى رومة في صحبة صديقه ادونيس والاستاذ خليل رامز سركيس ، وفي رومة نفسها التقى بعدد من ادباء العالم العربي شرقيه وغربيه وبعدد آخر من الادباء الغربيين والمستشرقين ، ووجد بدر العهد بلقاء صديقيه : الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي والأديب جبرا ابراهيم جبرا ، وتعرف الى محمي الدين محمد ونشأت بينهما اسباب صداقة متينة^(٢) ، ولم يكن من المصادفة المحض ان يجتمع في مؤتمر واحد الشاعر ستيفن سبندر والروائي ايناسيو سيلونه وبدر شاكر السياب ، وهم الذين تربطهم معاً رابطة الثورة على النظام الشيوعي بعد انتهاء ، فقد حرصت منظمة حرية الثقافة ان يكون هذا الجانب ممثلاً في ذلك المؤتمر ، وهو جانب هام في نظرها ؛ أما عن صلة العضوين الاجنبيين بالادب العربي المعاصر وصلة اناس آخرين غيرهما من عرب وغير عرب بهذا الموضوع نفسه فأمر خارج عن مجال

(١) المبدع الغريق : ٢٩ وتاريخ القصيدة ٢٦ - ٨ - ١٩٦١ .

(٢) شاهد بدر رغم ضعفه الجسماني - بعض معالم روما كالكوليزيوم والبلاطين وزار الفاتيكان وتحول في بعض الاحياء والمتاجر (اضاء ٤٢ ، ٤٦) .

هذه الدراسة ، وكذلك يقال في مناقشة كثير من الآراء الخاطئة والآراء الظالمة (اعني الخاطئة عن سبق اصرار وتعمد) التي قيلت في الأدب العربي وفي الحضارة العربية .

انما الحديث هنا عن السياب ، وكان المحاضر السابغ (أي الاخير) في ذلك المؤتمر ، وكانت محاضرتة ذات شقين احدهما كلمة موجزة - كالتي يقرأها الطلاب في كتب تاريخ الأدب للمدارس الثانوية - عن تطوّر الأدب العربي ، والثاني الالتزام في الأدب الحديث وصلته بالشيوعية . وما يثير الدهشة في هذا القسم من المحاضرة تردد بدر بين القضية العامة والأمثلة الساخرة الفردية التي لا تدل الا على محاولة ادراج السخرية في غير موضعها . ومهما يكن من شيء ، فإن هذا القسم الثاني وهو موضوع المحاضرة يدور على فكرة محددة وهي ان الالتزام في الأدب العربي المعاصر ينتج في ثلاث جهات : الالتزام كما يفهمه الشيوعيون ، والالتزام القومي الحزبي وهو من نوع الأول ولا يختلف عنه إلا في بعض الالفاظ التي يرددها كل من الفريقين تبعاً لاختلاف الشعارين ، والالتزام الحق وهو مذهب الشعراء الذين لجأوا الى الرموز يعبرون بواسطتها عن تدميرهم من اوضاع بلادهم السياسية والاجتماعية على السواء : « وتعرضت هذه الفتة من الشعراء الملتزمين التزاماً حقاً الى هجوم من اليمين واليسار على السواء فهي في نظر اليسار فتة تحدم مصالح البرجوازية والامبريالية ولا تفكر بالجماهير ، وهي في نظر اليمين المتطرف فتة تحاول تحطيم الشعر العربي بالخروج عن اوزانه وطرائق نظمه المتوارثة مدفوعة الى ذلك بدوافع شتى اعظمها ما يغدقه عليها الاستعمار من مال . . . »^(١) . ولم ينس بدر في هذه المحاضرة ان يقتبس رأي ستيفن سبندر في الواقعية ، وان يشيد بالشعراء التمزوين الذين اصيبوا بخيبة امل فأقلعوا عن الالتزام (ترى متى كانوا ملتزمين ؟) وانصرفوا الى المشاكل الذاتية والشخصية بل وحتى (الى) افتعالها : « وأرى ذلك في نفسي انا شخصياً فكأنني اتخمت من الالتزام فأنا اتفقت منه ؛ ولا أغالي اذا قلت ان نهاية الالتزام إلحق في الشعر العربي المعاصر ستكون حين ينتهي هؤلاء الشعراء منه »^(٢) . ومن هنا نرى ان السياب سلك نفسه في عصبه من الشعراء أطلق عليهم اسم التمزوين ، ولا ادري حظ هذه الكلمة من الصواب ولكنها ليست من ابتكاره . إلا ان صراحته بقوله : انه اتخم من الالتزام فهو يحاول ان يتفقت منه ، ذات دلالة عميقة على الاتجاه الذي سار فيه قبيل مؤتمر رومة ومن بعده ، ولا يعادلها صراحة إلا ايماءه - على طريقته العفوية الساذجة - الى

(١) الأدب العربي المعاصر : ٢٥٠ واضواء : ١٢٣ .

(٢) الادب العربي المعاصر : ٢٥١ واضواء : ١٢٤ .

الذين يُتهمون بأن المستعمر يغدق الأموال عليهم لكي يحطموا صلتهم بالتراث العربي وطرائقه في الشعر .

ومع ذلك فإن الفنان في السياب كان اقوى من المفكر ، اذ بينما كان المفكر يعلن عن تخمته من الالتزام وعن اقتراب النهاية للالتزام الحق ، كان الفنان يقول وهو يحس بألم الغربة في رومة^(١) :

من جوع صغارك يا وطني أشبعت الغرب وغربانه
صحراء من الدم تعوي ، ترجف مقروره
ومرابط خيل مهجوره
ومنازل تلهث ، أوها
ومقابر ينشج موتاها .

ولكن هذه اللفتة الحزينة كانت قد اخذت تصبح كالنغم الضائع بين صراخ اللهفة اللاهفة الى الجسد البعيد ، وحين كان السياب في بيروت عائداً من المؤتمر (٢٦ - ١٠ - ١٩٦١) كان لهاث الشهوة يحجب عن سمعه كل صوت آخر^(٢) :

تمزق جسمك العاري
تمزق تحت سقف الليل ، نهلك بين اظفاري
تمزق كل شيء من لهبي ، غير استار
تجذب فيك ما أهواه . . .

فخف عائداً الى البصرة وجيكور ، الى التراب الذي لا يحس بالراحة في سواء .
ولكن لا راحة مع المرض - ذلك الباب الواسع الشارع على عالم الأموات :

أهكذا السنون تذهب
أهكذا الحياة تنضب
أحس أنني أذوب ،
أتعب
أموت كالشجر^(٣)

(١) المبد الغريق : ٥٦ وتاريخ الفصيلة ١٩ - ١٠ - ١٩٦١ .

(٢) المبد الغريق : ١٤٦ .

(٣) المبد الغريق : ٥٢ .

كانت حالته الصحية قد ساءت ، وقد شهد مؤتمر رومة وهو كما وصفه احد المدعوين الى ذلك المؤتمر « جلد على عظام . . . يمشي متأرجحاً بخطوات يجرها على الارض جراً ثقيلاً يتعثر معه بقدميه فيكاد يسقط على الارض مع كل خطوة »^(١) .

وتلقته بيروت مرة اخرى بصحبة زوجته إلا انه في هذه المرة كان يمشي بعكازتين ، ومنذ تلك اللحظات بدأ صراع بدر مع الموت الحقيقي - لا الموت المتخيل ولا الآخر المرتجى - وطال به التردد بين التشبث الطبيعى بالحياة حيناً وبين معانقة الموت أملاً في الخلاص من الآلام الجسدية . وسد عليه الاحساس بالموت أقطار الوجود فلم يعد يرى شيئاً سواه ، وإذا لاح له شيء سواه رآه في مرآة الموت او من خلاله - وفي مثل هذه الحال يتلاشى الالتزام تلقائياً ، ويصبح اللوم على كثرة القلب والتردد واللحظات الخائفة ، نوعاً من ترف الاصحاء الذين لا يستطيعون ان يدركوا حقيقة الموت في نصارة العافية .

في بيروت دخل مستشفى بولس ، ثم اسلم نفسه الى طيبة المانية مختصة بالاعصاب وحتى (١٩ - ٦ - ٦٢) كان يعتقد انه لمس بعض التحسن على يدها^(٢) ، ولكن هذا التحسن كان ضرباً من التفاؤل ، ولهذا كتب من بعد يقول : « أما أنا فقد ذهبت ضحية للأطباء اللبنانيين الذين كسروا ظهري فأصبحت عاجزاً عن المشي دون عصا ؛ وحتى مع العصا فإن مشي بطيء مضطرب ؛ أهذا هو شبابي ؟ »^(٣) وحين لقيه الاستاذ عيسى الناعوري ببيروت حدثه ان بيروت ومستشفياتها لم تستطع ان تمنحه غير اليأس من الشفاء^(٤) .

وكانت المشكلة الكبرى هي الناحية المادية ، وقد قدر ان الإقامة في بيروت تكلفه يومياً سبعين ليرة اجرة فندق وممرضة وثمان أدوية . . الخ ولم تكن النقود التي أخذها من ناشري كتبه لتسد ما يحتاج اليه ، ولهذا كان لا بد من مصدر للانفاق على علاجه ، دع عنك الانفاق على عائلته في العراق . وكتب اليه الاستاذ سيمون جارجي يخبره بأن منظمة حرية الثقافة تتبرع بتكاليف العلاج اذا هو حضر الى لندن ، فرد قائلاً : « كيف السبيل الى قبول عرضكم السخي وأنا منذ حوالى الشهر لست قادراً على المشي بل ولا

(١) اضواء : ٤٦ .

(٢) اضواء : ١٣١ (من رسالة الى سيمون جارجي) .

(٣) اضواء : ١٣٢ (من رسالة غير مؤرخة الى سيمون جارجي) .

(٤) اضواء : ٤٦ وانظر ما كتبه الاستاذ خالد علي مصطفى مصوراً حاله اثر عودته من بيروت (ملف مجلة الاذاعة : ٢٧) .

حتى على الوقوف ؟ ثم انني موظف حكومي واجازاتي محدودة ، ولم يبق لي من حق في اجازة اكثر من شهرين : شهر يمضي حتى استطيع المشي وشهر اقصيه في الراحة : في لبنان اذا حصل المال والا ففي قيظ العراق . . . وما دمت قد تبرعتم لعلاجي فلتكن مساعدتكم لي وأنا هنا في لبنان . قدروا المبلغ الذي أصرفه في لندن ثم حولوه لي هنا «^(١) .

وأرسل اصدقاؤه من الأدباء ببيروت برقية الى السيد عبد الكريم قاسم يوجهون فيها نظره الى ما يعانيه شاعر عراقي مرموق ، ويطلبون اليه ان تقوم الدولة العراقية بالانفاق على علاجه ، وكان وزير الصحة آنذاك وهو السيد عبد اللطيف الشواف صديقاً للسياب منذ فترة بعيدة ، ولهذا تولى اقناع رئيس الدولة بالامر ، ويقول الدكتور عبدالله السياب : ان عبد الكريم قاسم رفض تقديم مساعدة له لأن بعض مقالات بدر كانت قد خلقت له بعض المتاعب^(٢) ، غير ان وزير الصحة لم ييأس ، وتابع السعي حتى استطاع اقناع الزعيم بصرف معونة للشاعر ، فصدر الامر الى الملحق العسكري في بيروت (الزعيم غانم اسماعيل) الى العقيد محسن الرفيعي مدير الاستخبارات العسكرية بأن يقدم للسياب مبلغاً معيناً وباقة من الزهر باسم رئيس الدولة .

وهنا مسألة لا بد من ان نجلو غامضها في سبيل الحقيقة التاريخية ، فإن هذه الهبة من الزعيم قد ارتبطت في الأذهان بمدح الشاعر له ، وقيل في الشاعر من اجلها انه رجل متقلب سياسياً ، وبخاصة وانه هجا عبد الكريم قاسم يوم مصرعه . ويقول الاستاذ ناجي علوش في مقدمة ديوان إقبال « اما قصة هذا المدح فهي ان بداراً حين لم يجد معيناً له في محنته طرق ابواب المسؤولين في العراق ليساعده ، فما كان منهم إلا ان ساوموه على قصيدة يمدح بها الزعيم مقابل المساعدة المرجوة ، وفعل بدر ما طلبوا فحصل على مبلغ ضئيل من المال «^(٣) ؛ ويحتاج هذا القول الى تصحيح في موضعين : أولهما ان بدر لم يطرق ابواب المسؤولين في العراق ، وقد حكيت قصة البرقية ودور وزير الصحة في هذا الصدد ، والثاني ان العلاقة بين تلك المساعدة والمدح لم تكن « امدح وخذ » وانما كانت

(١) اصدقاء : ١٣١ .

(٢) يقول مصطفى ان اخاه فصل من وظيفته بمديرية الاموال المستوردة لأنه نظم قصيدة في عبد الكريم قاسم صور فيها شخصاً يهدي الى آخر قصيداً مسموراً (أي ان نوري السعيد اهدى ثيابه الى عبد الكريم قاسم) وانه كان ينز عبد الكريم بلقب « ابي اللقالق » ، ولعل المقالات التي يشير اليها الدكتور عبدالله هي تلك التي هاجم فيها الشيوعيين .

(٣) ديوان اقبال : ١٥ - ١٦ .

ضرباً من التخجيل ، فقد دفع الرجلان المكلفان بالامر ما قرره عبد الكريم قاسم ، وفيما كانا في زيارة السياب في المستشفى قالوا له بلهجة عتاب : « ألا تمدح رجلاً أحسن اليك » ، وأحس بدر بالحرج - بعد ان قبض الهبة المالية وهو في حاجة ماسة اليها - فكتب تلك المدحة ؛ تلك هي رواية الدكتور عبدالله السياب ، وأراها مقبولة من شتى النواحي ؛ ولما انتقل بدر الى لندن للعلاج كرر صديقه وزير الصحة سعيه لدى قاسم واستخرج له مساعدة أخرى ؛ والسؤال الذي يذر قرنه في هذا المجال هو : ما مدى المثالية التي نريد أن يتحلل بها شخص على حافة القبر وهو لا يجد عوناً من لائميهم انفسهم ؟ ان « الاستشهاد » حقيقة لا يمكن ان نتطلبها من الآخرين ونحن نحجم عن تقديم ما هو دونها بكثير . وان من يطالب بداراً بذلك فهو احد رجلين : إما امرؤ يرى فيه تميزاً حقيقياً بنهاية بطولية ، وإما امرؤ يختبئ وراء المثل الأعلى ليداري ما يحس به من عجز وتقصير .

وربما اربت المدة التي قضاها السياب في بيروت على ثلاثة اشهر ، وقد اكد كثير من رآوه حالة التداعي والضعف البالغ والاعياء والاضمحلال الذي يبلغ حد التلاشي ؛ قال الاستاذ اميل يوسف عواد : « ذات يوم من سنة ١٩٦٢ دعاني صديقي الدكتور جميل جبر ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة الى حفلة كوكتيل تقام في مكاتب هذه المنظمة في بيروت ؛ وفي هذه الحفلة تعرفت على بدر شاعر السياب الشاعر العراقي وكانت هي المرة الاولى التي شاهدته فيها ، ولن انسى تلك اللحظة التي أطل بها بدر عليّ ، فقد تمثلت امامي مآسي الانسانية كلها : الفقر والمرض ، الظلم والحرمان ، الاستعباد والاضطهاد ، ذلك لأنني رأيت بداراً ينوء تحت حمل ثقيل منها ، ووجدته كتلة هزيلة من الجلد الاسمر الباهت والعظام المنهارة . . . »^(١) وقال الاستاذ انسي الحاج : « كان ينقل ويحمل ويقذف كالمربوط بالجزير ، كالملفوف بالاقمات ، يضربه الهواء من ظهره فيدفعه الى الامام ، وحين تكون الضربة ضعيفة لا تمشي قدماه فيقف ويظل واقفاً حتى تأتي ضربة الهواء أقوى . . . كنت امشي معه مرة في بيروت ، ساحة رياض الصلح خجلت ان اعطيه ذراعي فاستعمل الحيطان ؛ لم يكن يمشي ، كان يستسلم للفراغ فيشيله . . . وكان لا ينقطع عن الحكى الضائع ، ليس هذياناً ولكنه اغماء على الكلام . . . وكان لا ينقطع عن ابداء الود والتعبير عن العواطف الجياشة وارتجال الشعر واستذكار الشعر ولوم الشعراء وفلس حرقه قلبه على أصدقائه الشيوعيين الذين رافقهم مدة ثم تخلى عنهم وكأني به وهو يبدي حرقه قلبه عليهم ، يخفي حرقه قلبه من نفسه وعلى نفسه لأنه تخلى عنهم

(١) اضواء : ٤٣ .

تاركاً ما كان يؤمن به الى ما لا حاجة للايمان به «^(١) .

وأحس بدر في بعض لحظاته في بيروت ان النهاية وشيكة فكتب وصيته^(٢) :

إقبال يا زوجتي - الحبيبة
لا تعذليني ما المنايا بيدي
ولست - لو نجوت - بالمخلد
كوني لغيلان رضى وطيه
كوني له ابا واما وارحمي نحيه
وعلمي ان يذيل القلب للتييم والفقير
وعلمي . . .

ورغم انه يغص بالكلمات ، فتبقى الوصية مبتورة ، كان يستسلم احياناً لجواذب الدنيا لأن مادة الحياة فيه لم تمت ، ومن المفارقات غير العجيبة انه كان ما يزال يؤمن بقدرته على الحب ، وبقدرته على ان يكون هدف حب ، وذلك تثبت بالحياة بكلتا اليدين ، ولولا قسوة التعبير لقلنا انه كان في حاجة الى كل كلمة تنضح « بالحنو » ليحس انه ما يزال يتنفس هواء هذه الأرض ، وهو يتحدث عن هوى في بيروت كاد يحقق المعجزة ويشفيه من دائه : « كان ذلك الحب هو الذي شفاني لا أدوية الدكتور . . . الالمانية الحقيمة ؛ شفاني حبها كما شفى الشاعر روبرت براوننغ الشاعرة الانجليزية من الكساح بعد ان ظلت تعانیه لمدة عشرين عاماً ؛ لم تدم فترة لقائنا سوى عشرين يوماً او اقل . ثم سافرتي زوجي كما يسوق الراعي الاغنام امامه الى سلم الطائرة ثم العراق ، فيا لي من تعيس بزواج [كهذا] وبقاء قصير كهذا وبداء خبيث كهذا »^(٣) ، ولا ريب في انه كان يبحث عن المعجزة ، وسيبحث عنها فيما بقي من ايام ، كلما اعياه أن يجد في الطب طريقاً للشفاء .

وازدادت حاله سوءاً بعد عودته الى العراق : « ما زالت صحي متردة ، سقطت اخيراً فانفطر العظم في رجلي وانفسخت في موضعين ، ورغم العلاج الطويل ما زالت رجلي غير جيدة ، وما زلت عاجزاً عن السير إلا بمعونة العصا ؛ ولكنني لست يائساً ولا متشائماً . ما زالت في الحياة اشياء جميلة كثيرة : الشعر والقصص واستذكار حوادث من

(١) اضواء : ٣٤ - ٣٥ .

(٢) المعبد الغريق : ١٦١ .

(٣) من رسالة الى ادونيس بتاريخ ١٧/٩/١٩٦٤ .

الماضي ودفع الصداقة»^(١) . ويضيف في الرسالة نفسها : « لم اكتب شيئاً منذ مجيئي من بيروت الا قصيدة شكر لزعيمنا وسأنشرها في احدى الصحف العراقية قريباً » .

وعاد الاستاذ سيمون جارجي ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة يقدم له شيئاً من العون ، وكان هذه المرة في صورة « زمالة » Fellowship دراسية بانجلترا حيث يدرس ويعرض نفسه على اطباء مختصين ، ووعده بأن تنفق المنظمة ايضاً على معالجته^(٢) ، وكتب بدر يستأذن الحكومة العراقية في ذلك فوافقت ، وكتب الى الاستاذ جارجي يقول : « انا في انتظار بطاقة السفر بالطائرة التي ترسلونها ومصاريف الشهر الأول اذا تفضلتم ؛ انها فرصتي الوحيدة في الحياة ، فاما ان اعود من لندن معافى امشي كما امشي بقية الناس واما الشفاء الذي لا بد ان يؤدي الى الانتحار ، فالموت خير من حياة الكسح . . . اما زلت عند وعدكم بتحمل تكاليف معالجتني في لندن ؟ نعم فليس من عادة المنظمة العالمية لحرية الثقافة ان تنكث بوعودها او ان تسحب هباتها »^(٣) . وعرج على بغداد قبل سفره ، وزار صديقه جبرا ابراهيم جبرا في منزله ؛ قال جبرا : « غير انه في دارنا - وكان اليوم مشرقاً جليلاً - كان مرحاً كثير الكلام كعادته ، وبعد الغداء تجولنا في سيارتي في مدينة المنصور . لقد انتابني خاطر مظلم : رحت اتجول به في الطريق الجديدة في المنصور ، وشعرت كأنه يودع كل ما يراه من تراب وسماء وحجر ، لم يرد ان ينتهي التجوال بنا ، وكنا كدأبنا نحدث عن الشعر ، عن الشعراء ، عن الحياة ، عن المستقبل ، عن السخط على السياسة »^(٤) .

وطار بدر الى لندن (اواخر عام ١٩٦٢) ووضع تحت اشراف اخصائي الاعصاب الدكتور . هـ . ادواردز ، وأدخل مستشفى سانت ماري بلندن ، واجريت له التجارب التي امر بها الطبيب ، وأعطى في عموده الفقري ابرة لتلوين النخاع الشوكي ، وقرر الطبيب ان لديه اضطراباً عصبياً في المنطقة القطنية من العمود الفقري هو الذي سبب له الشلل في ظهره وساقيه ، ولعله صرح بأن داءه مما لم يهتد الطب فيه الى علاج بعد ، ولا يستطيع بدقة تعيين أسبابه . وفي لندن ودرم فقد بدر من يستمع اليه وهو يبث هذيانه وهواجسه ، فتحولت تلك الهواجس الهلالية كلها الى شعر ، حتى انه في مدى

(١) من رسالة الى ادونيس بتاريخ ١٣/١٠/١٩٦٢ .

(٢) يقول الاستاذ جبرا ابراهيم انه هو الذي سعى له في هذه الزمالة مع بعض الاصدقاء ، ليدرس باسكفورد ويفرغ لكتابة مذكراته ، غير ان مرضه اخره عن السفر في الوقت المقرر للدراسة فقبل في جامعة صرم (درم -

Durham) في شمالي انجلترا (حوار ص ١٢٨ العدد : ١٥) .

(٣) اضواء : ١٣٢ (من رسالة غير مؤرخة) .

(٤) حوار ، العدد ١٥ (ص : ١٢٨) .

سنة واربعين يوماً نظم ما يقارب اربعين قصيدة ، اكثرها في تهوين الموت على نفسه وهو يستمع الى صوت أمه تناديه ، وفي الحديث عن الامنية الاخيرة وحال الاحتضار وعبور البرزخ نحو الموت ، ويقظات من الشهوة الملتهبة وأمل خافت بالشفاء وطرح العصا والعدو الى الزوجة والاطفال والاحساس بجمال الوجود^(١) :

هرم المغني فاسمعه برغم ذلك تسعدوه
ولتوهموه بأن من ابد ، شباب من لحون
وهوى تفرق مقلته له وينضح منه فوه

في هذه الشؤون كلها تندفع كلماته كأنها قطرات دم تتساقط متتابعة من جرح فاغر . وفي لحظات كادت المعجزة تحقق ما عجز عنه العلم ، لقد قتل قاسم^(٢) :

هرع الطبيب الي - آه لعله عرف الدواء
للدواء في جسمي فجاء
هرع الطبيب الي وهو يقول : ماذا في العراق ؟
الجيش ثار ومات قاسم ... أي بشرى بالشفاء
ولكدت من فرحي أقوم ، أسير ، اعدو ، دون داء .

ولكن المعجزة لم تتحقق ، وسافر الى باريس ، ف قضى فيها اياماً تحت عناية الاستاذ جارجي الذي قدم له كل مساعدة ممكنة ، فعرضه على طبيب اعصاب فرنسي ، فكان ما قاله في تشخيص مرضه موافقاً لما قاله الطبيب الانجليزي ، وطاف به في باريس بسيارته وأراه معلمها الكبرى ، وفي الفندق الذي اقام فيه تعرف الى الكاتبة البلجيكية « لوك نوران » وقرأ لها شيئاً من قصائده ، وحدثها عن سحر الطبيعة في جنوب العراق ، وكانت الكاتبة تواسيه كل يوم بهدية من القرنفل ، ومن اجلها كتب قصيدته « ليلة في باريس » :

لم يبق منك سوى عير
يبكي وغير صدى الوداع « الى اللقاء »
وتركت لي شفقاً من الزهرات جمعها إناء

وظل قلبه وفيّاً لهذا الحنان الذي غمرته به حتى سَمّاها في بعض رسائله :

(١) منزل الاثنا : ١٣١ .

(٢) منزل الاثنا : ١٣٧ .

« شاعرتي ، صديقتي ، اميرة خيالي وشعري »^(١) . وقد صاحبه في رحلته هذه بين لندن وباريس صديقه مؤيد العبد الواحد ، فكانت مرافقته له تخفف عنه آلام الوحدة ، وتدخل التسلية على نفسه بقراءة أشعاره لذلك الصديق ، ومرة أخذ يقرأ له « انشودة المطر » على ضوء شمعة - بعد ان انطفأ ضوء الكهرباء في الفندق بباريس ، وكان المطر قد اخذ يتساقط ، فقال السياب لرفيقه : لقد امطرت لكثرة ما رددت : مطر . . مطر . . مطر . . فهل سأشفي اذا ما رددت : شفاء . . شفاء . . شفاء . . »^(٢) لقد اصبح تعلقه بالقوة السحرية التي تفاجئه بما يرد لرجليه قدرتها على المشي هو محور تفكيره واعياً او دون وعي ، ومن هذا القبيل قوله لصديقه المذكور وهما في لندن : « انني اتوقع معجزة تأتيني من السماء على صورة ملاك صغير بيده سعفة نخيل خضراء (لعلها من تلك النخلة التي تظلل القبر عند بوب) يضربني بها ضربة واحدة اثناء نومي في الليل ، وعندما يأتي الصباح تراني اسير على قدمي وكان شيئاً لم يحدث لي . . . »^(٣) .

وقبل ان يعود الى العراق طمأنه صديقه الاستاذ جارجي بأن المسؤولين في المنظمة قد وافقوا على ان يكون مراسلاً لمجلة حوار التي تصدرها المنظمة في بيروت ؛ وعندما نتأمل هذا العطف المتوالي على شاعر اهمله اهله ، فهل من حقنا أن نسأل : أكانت المنظمة تعتني بالشاعر الكبير ام كانت تعتني بالشيوعي المنشق ؟ ايأ كان الأمر فإن بدرأ لم يكن في حالة نفسية او جسمية تجعله يرفض ما يقدم اليه ، واذا علمنا انه لدى عودته الى بلده وجد نفسه مفصولاً من عمله لأنه غاب عن مركز وظيفته مدة تجاوزت ما يسمح به القانون ، اذا علمنا ذلك تملكنا خزي شديد ليس من قبيل التلذذ بالتعذيب الذاتي ، وانما هو أسي على الانسان العربي الذي يحيا دون ضمانات اجتماعية ، فيعيش فريسة لتقلبات الظروف والسياسات ويموت ميتة الكلاب الضالة .

وليس من قبيل الثناء على السياب ان نقول انه استقبل امر الفصل دون غضب ، اذ كانت نفسه مرتاحة الى الثورة التي ذهبت بقاسم وحكمه : « العهد الجديد في العراق منعش للروح مجدد للقوى ، ولعله هو السبب المباشر في التحسن الذي طرأ على صحيتي منذ وصولي الى العراق »^(٤) . نعم ان كل ما يتصل بقطع رزقه وهو في تلك الحال يورثه صدمة : « ولولا الصدمة التي أصابني نتيجة لفصلي من العمل لكنت الآن احسن

(١) اعضاء : ١٣٣ .

(٢) اعضاء : ٥٤ .

(٣) اعضاء : ٤٩ .

(٤) اعضاء : ١٣٣ (من رسالة بتاريخ ٣٠ - ٣ - ٦٣) .

كثيراً»^(١) ولكنها كانت هذه المرة خفيفة ، وبعد فترة قصيرة الغي قرار الفصل .

ولم يكن السياب يطمع في دخل كبير ، اذ كان يعلم ان حاله لا تسعف على شيء من ذلك ، وقد صرح للاستاذ جارجي بأن ما يعادل اربعمائة ليرة لبنانية في الشهر يكفيه ليعيش وعائلته عيش الكفاف ، وهذه مقدمة مكشوفة لسؤال تال : كم اتقاضى شهرياً من عملي مراسلاً لمجلة حوار ؟ : « انني مدفوع لأن اتجه هذا الاتجاه المادي في التفكير نتيجة الظرف الذي انا فيه » وبعد بضعة اسابيع يكتب قائلاً : « استلمت مع الشكر صكاً بمبلغ اربعين دولاراً لقاء اشتغالي مراسلاً ادبياً لمجلة حوار »^(٢) .

وكان منذ عاد من باريس يستعمل شيئاً من الدهون ودواء وصفه له الطبيب الفرنسي ، ويحس ان نقطة الضعف لديه هي ان عموده الفقري لا يعينه على المشي بل يخذله مرات عديدة ، حتى ليسقط على الارض رغم استعانه بالعصا . ولهذا تحيء لفظة « التحسن » او « التحسن البطيء » في رسائله ضعيفة الدلالة . وقد كان يشكو اكثر الشكوى من موضع الابرة التي زرقوه بها في العمود لتلوين النخاع ، وهو يطلب نوعين من الدواء هما « المستينون » (Mestinion) والترنيورين (Terneurine) كما يلح دائماً على صديقه جارجي ليراجع الطبيب الفرنسي في شأنه ، فيصف له مزيداً من الدواء ويطلب اليه ان يقتطع ثمن ما يرسله من راتبه المخصص له عن مراسلة حوار^(٣) .

ولم يكن القائمون على حوار بحاجة الى بينات جديدة عن مناوآته للشيعيين ومذهبهم ، بل لعلمهم كانوا يعلمون ان ليس ثمة من تعادل في الفائدة المتبادلة ، فهم قد استطاعوا ان يكسبوا شاعراً قومياً - في نظر القوميين - لقاء مبلغ زهيد يدفع اكثر منه اضعافاً الى من هم اقل منه شأنًا بكثير ، ولم يكن هو في الوقت نفسه يستديم المرتب الجديد حين يهاجم الشيوعيين ، وانما كان حنقه عليهم ما يزال متقدماً ، وكان ارتياحه الى العهد الجديد جزءاً من موقفه العام ضدهم ، ولذلك لا تخفى نغمة السخرية بهم في رسالة الى سيمون جارجي يقول فيها : « هل تسمع اخبار العراق ؟ لقد انهار « الابطال » الشيوعيون فراحوا يدلون بالاعترافات المفصلة المخزية . . . سوف تجمع هذه الاعترافات - كما اظن - في كتاب ، وسأقتطف منه بعض الاجزاء لأضمنها كتابي عن التجربة الشيوعية في العراق »^(٤) . إذن كان ما يزال يأمل في ان يؤلف كتاباً في تلك

(١) اضاء : ١٣٧ (من رسالة بتاريخ ٢٠ - ٤ - ٦٣) .

(٢) اضاء : ١٣٥ (من رسالة بتاريخ ١١ - ٦ - ٦٣) .

(٣) اضاء : ١٣٦ ، ١٣٨ .

(٤) اضاء : ١٣٣ .

التجربة ، يجمع فيه مقالاته التي نشرها في صحيفة « الحرية » ويضيف إليها أموراً أخرى صالحة لتكبير الصورة .

وكان الدفق الشعري الذي دفعت به الوحدة والمرض والاغتراب وهو في لندن قد انحسر لدى عودته الى بلده ، اذ اصبح قادراً على الشكوى بغير الشعر ، ولكنه كان شديد الرصد لهذا الذي حدث ، يتلمس اسبابه ، فحيناً يرى انها ركود طبيعي بعد الجهد الذي بذله في لندن وكانت حصيلته ديواناً سماً « منزل الاقنان » طبع اثر عودته لبيروت : « انني أمر في فترة ركود بعد فترة النشاط المحموم في انجلترا حيث انتجت منزل الاقنان . . . »^(١) وحيناً يرجح ان يكون الركود او الجفاف ناشئاً عن الجو العائلي الذي يعيش فيه^(٢) وحيناً آخر لأنه يفتقر الى تجارب جديدة^(٣) وكان كل ما نظمه منذ عودته حتى ٢٠ - ٤ - ١٩٦٣ ثلاث قصائد ، وارتفع العدد الى اربع بعد ما يزيد على خمسة اسابيع ، وبعد اسبوعين آخرين يتحدث عن ديوان جديد « لعله سيكون خيراً ما انتجت حتى الآن » ويسأل صديقه ادونيس : « كم يدفع شريف الانصاري في هذا الديوان »^(٤) وأغلب الظن ان قصائد ذلك الديوان لم تكن مما نظمه بعد عودته من باريس ، وانما ضم متفرقات من قصائد لم تنشر في الدواوين السابقة ، نظمت من قبل ، وهذا هو - فيما أقدر - ما سماً من بعد « شناسيل ابنة الجلبي » لأن اكثر قصائده مما نظم في لندن وباريس .

في تلك الاثناء حدث حادث له دلالاته من بعض نواحيه على مفهوم السياب للعلاقات التي كان ينشئها بدافع الرغبة في الحصول على ما يكفل الكفاف ، فقد انفصل ادونيس عن مجلة شعر وعصبة الشعراء الملتفين حولها وكتب قصيدة نشرت في صحيفة اخرى ، فبادر السياب الى تهته صديقه على القصيدة واطهار الشماعة بمجلة شعر ، بعد ان كفته « حوار » ما كانت تضطلع به المجلة الاولى من مدد مادي : « اكتب قصائد على مستواها ، انك ابتدأت من حيث الشهرة خارج نطاق جماعة شعر منذ الآن ، وسوف يخلو لك الميدان فلا منافس ، منذ اول قصيدة تنشرها بعد انفكاكك من دار « شعر » وحينئذ لشعر بشعرائها الباقين - ماء الى حصان العائلة ، وهلم جراً »^(٥) .

(١) من رسالة الى ادونيس بتاريخ ٢٠ تموز ١٩٦٣ .

(٢) اضواء : ١٣٣ .

(٣) اضواء : ١٣٦ .

(٤) من الرسالة السابقة الى ادونيس .

(٥) من رسالته السابقة الى ادونيس .

ان ضروب ذلك النشاط وأنواع الاهتمام التي كان يبديها بدر تجاه امور مختلفة متفاوتة تنبئ عن ان نسمة الحياة كانت ما تزال تتردد في بنيه النحيلة بقوة ، وتشير اول رسالة من العراق بعث بها الى حوار عن مدى انشغال نفسه بالموضوع الذي تحدث فيه الى المؤتمرين برومة أعني موضوع الالتزام ، ومع انه لم يأت بشيء جديد حول تلك المشكلة نفسها ، نجد لديه صورة جديدة يحاول ان يصوغ فيها رأيه في حقيقة الشعر : « إن الأثر الأدبي أو الفني يشبه اللؤلؤ وان عملية الخلق الأدبي تشبه الى حد كبير عملية انبثاق اللؤلؤ وتولده داخل المحار ؛ وحين يدخل الى المحارة جسم غريب يحدث في انسجتها الداخلية التهاباً يجعلها تحيط ذلك الجسم الغريب بما نسميه فيما بعد لؤلؤة . وفي الامكان ادخال جسم غريب الى المحار بالاكره لاحداث الالتهاب وتوليد اللؤلؤة ، لكن مثل ذلك اللؤلؤ لن يكون الا صناعياً لا يداني اللؤلؤ الأصيل في الجودة»^(١) ، ومعنى هذا ان الجسم الغريب هو المؤثرات الخارجية كالتوجيه السياسي او ما اشبه ، مما يعده بدر الزاماً لا التزاماً ؛ أما الرسالة الثانية فانها حافلة باخبار الأدب في العراق ، مما يدل على تتبع حي للحركة الأدبية هنالك ، واذا كان لنا ان نوجه الانتباه الى شيء يتصل ببدر في تلك الرسالة فهو فهمه الدقيق لمعنى عمود الشعر ومخالفته للذين يطلقون هذا الاصطلاح على كل الشعر القديم حتى ظهور الشعر الجديد ، فهو يرى ان المقصود بعمود الشعر هو طريقة استعمال المجاز ، (وحتى الصفات احياناً) ، ومن اجل ذلك اتهم ابوتمام في القديم بالخروج على عمود الشعر مع انه لم ينظم على الطريقة الجديدة ، ومع ذلك فإن الذين يستعملون هذه اللفظة اليوم يقولون ان ابوتمام كان شاعراً « عمودياً » .

ولكن هذه الطاقة الجديدة سرعان ما انحسرت ، اثر برد شديد ألم به فأدخل مستشفى الموافء بالمعقل ، وطال به الرقود على سرير المستشفى ، « ولم تتخذ احتياطات لوقاية ظهره من التعفن فحصل احتقان وجرح أخذ يتسع ويعمق حتى بدا عموده الفقري فوصفت له بعض العلاجات كان أنجعها مرهم ينفق منه انبوباً واحداً يداف بالبودر الطبي»^(٢) . ولذلك كتب يستصرخ صديقه رئيس تحرير مجلة حوار لعله يمدّه بالدواء اللازم : « شفيت من ذات الرئة لكن امتلاً ظهري من منتصفه حتى فخذني بجراح ناغرة فاغرة . لا تسأل عن العذاب والألم . دواء هذه الجراح الناجع في بيروت في صيدلياتها ، واسمه درمنت بودر Dermont powder او هكذا اذكر . . . »^(٣) .

(١) حوار ، العدد ٦ ، ص : ١٠٧ .

(٢) جريدة الثورة العربية ، بتاريخ ١٨ - ٧ - ١٩٦٥ .

(٣) حوار ، العدد : ١٥ ، وفي رسالة الى جبرا بتاريخ ١٤ - ٣ - ٦٤ يذكر اصابته بذات الرئة وان هذا المرض قد كاد يزول إلا انه يشكو من سلوخ وكدمات في ظهره (ملف مجلة الاذاعة : ٥) .

واجتمع عليه وهو في المستشفى الاقلال من الأهلين : اليسر والأسرة - كما حكى المعري عن نفسه - فقد قطع عنه النصف الثاني من مرتبه - بعد فترة من قطع نصفه الأول ، وفقد جدته التي كفلته بعد وفاة أمه (في ١٠ - ٥ - ١٩٦٤) وكنتم الخبر عنه عشرين يوماً^(١) لثلا يصاب بنكسة ، وأخيراً كان لا بد مما ليس منه بد ، ولا ريب في ان الخبر كان مؤلماً ، وان كان الانشغال بالآلام الذاتية يطغى على النفس ويقف كالدخان بين العين والمرئي او بين البصيرة والتصور^(٢) .

وفي مطلع الربيع من عام ١٩٦٤ تقرر نقله الى الكويت ، ومن الواضح ان الدافع الى ذلك امران : جودة العناية في مستشفياتها وقلة التكاليف المادية التي قد يتحملها معوز مثل بدر ، وكان جرحه الناغر قد جف ، وأصبح رحيله ممكناً ، ولنستمع الى رفيق طفولته وصباه الاستاذ محمد علي اسماعيل يقص قصة سفره الى حاضرة البترول : « وصباح يوم سفره الى الكويت كان الوجوم غمياً على زوجته وأطفاله وعمه وصهره وكنا في شرفة حديقة المطار وفوجئنا بامتناع ممثل الخطوط عن السماح له بالسفر نظراً لحالته الصحية ، وقبل اقلاع الطائرة ارسلت شخصاً في المستشفى لجلب شهادة من الطبيب المختص ، وكان بدر يلبس الكوفية والدشداشة ذات الجيب الجانبي فقلت له : عزيزي بدر ، انك في زي كويتي كامل فقال : لا ، ان الزي ليس كاملاً اذ ليس في الجيب دفتر صكوك . ثم اذن له بالسفر بعد ذلك فصاروا به في عربته من الباب الرئيسي ووقفنا خلف السياج احمل طفلته الصغيرة آلاء التي كانت الوحيدة التي تلوح له فلا يراها ، وحين صعوده سلم الطائرة محمولاً حملت الرياح الكوفية من رأسه وطرحتها على جسم الطائرة من اعلى فتلطف بعض الركاب فجذبها وألبسه اياها على الدرج ، وكان هذا آخر العهد به »^(٣) .

دخل بدر الجناح الرابع من المستشفى الاميري بالكويت في ٦ - ٧ - ١٩٦٤ فقرر الطبيب الذي تولى فحصه انه يشكو من ضعف عام ومن عدم القدرة على المشي معتمداً على نفسه ، وعند تشخيص مرضه وجد انه يعاني من Amyotrophic Lateral Sclerosis اي « تصلب جانبي ضموري » وهو - كما يقول معجم شرف الطبي : « مرض جمع بين الالتهاب النخاعي الامامي المزمن والتصلب الجانبي وأهم أعراضه ضمور العضلات مع

(١) الثورة العربية ١٨ - ٧ - ١٩٦٥ .

(٢) كان بدر قد فقد اباه ايضاً في هذه المرحلة من مرضه .

(٣) الثورة العربية (التاريخ نفسه) .

تشنج الاطراف ومبالغة في المنعكسات وينتهي بالموت لانتشاره نحو النخاع المستطيل»^(١) ومثل هذا التشخيص يتفق مع ما قاله الدكتور ادواردز بلندن وما قاله الطبيب الفرنسي ، ويدل على ان اقامة بدر في المستشفى لم تكن في نظر الاطباء إلا انتظاراً للمصير المحتوم ، ولكن هذا لا يمنع من بذل كل عناية لتخفيف الآلام عنه . وقد لازمه اثناء مرضه اخ كويتي كريم هو الاستاذ علي السبتي ، فقد تعهده بالرعاية ، وكانت صحبته تصله بالعالم الخارجي ، وتهوّن عليه عذاب الوحدة ، وتيسر له ما يحتاجه من شؤون ، هذا عدا عما بذله الاطباء والمرضون من عناية به . ويقول الاستاذ السبتي انه لطول الاقامة في السرير اصيب بتقرحات في الجلد ، ولكن هذا لم يرد فيما قرره الاطباء . غير ان السبتي يشهد - ويؤكد الطبيب شهادته - بأن طول الاقامة كان مسؤولاً عن تدهور حاله النفسية . وفي رسالة الى ادونيس يبدو عليها بعض الاضطراب في الخط والسهو في غير موضع (وهي تحمل تاريخ ١٧ - ٩ - ١٩٦٤) نجده ما يزال يتحدث في شيء من الهدوء عن صحته العامة وعن تدفق ينبوع الشعر : « صحتي العامة لا بأس بها ، لكن ساقّي الكسيتين ما زالتا على وضعهما ، ان نفسي تتدفق بالشعر ، لكنه يدفق من ينبوع ألم عظيم ويأس لا طرب . البارحة فحسب كتبت قصيدة ليس فيها حزن ولا يأس ولا ألم » ، وكان الذي اثار هذه القصيدة ان السبتي سافر الى لبنان وعاد يحمل اليه انباء عن « أجبائه » في بيروت - أي عن « هواء » فيها - وشاع السرور في نفسه لأن « الاحياء » وعدوا بأن يكتبوا اليه ، ولعل السبتي انما ألف قصة اللقاء والرسالة لينعش صديقه بشيء من الأمل ، أما قصة الهوى نفسه فربما كانت مما حدّثه به السياب في احدى زيارته له .

ولكن هذه الخفقة لم تلبث ان ذابت كما يذوب الحب الطافي ، وظل بدر فريسة لنوبات من الكآبة والاضطراب العصبي ، وكان اشد ما يؤله قلقه على زوجه وأطفاله ، وحين اصبحت نوباته « مرضية » أخذ يتردد عليه طبيب نفسي فقرر انه مصاب بما يسمى Reactive Anxiety أي « القلق الارتكاسي » أو « الانعكاسي » - وهو انعكاس للمرض الجسمي نفسه ؛ وحين كانت النوبة تستبد به ، فإنها كانت تتركه فريسة للوساوس والرؤى المزعجة ، فينسرب في احلام يقظة خفيفة ولا يكاد يستفيق من حلم رابع حتى يتردى في حلم آخر اشد هولاً .

وفي أثناء تلك النوبات كان « الكابوس الشيوعي » - ان صحت التسمية - يضغط على نفسه ضغطاً خانقاً يسلمه الى الرعب والهلع . دخل عليه صديقه السبتي في احدى حالاته تلك ، فلما استفسره عما يجد أخبره بأن أنباء موثوقة وصلته تؤكد ان جماعة من

(١) انظر مادة Sclerosis ص : ٨٠٦ .

الشيوعيين تأتمر به لتقتله ، قال السبي : « فأخذت أطمئنه ثم رفعت وسادته ووضعت تحتها حافظة نقود خاوية وقلت له : « هذا مسدس تستطيع استعماله ان دعت الحاجة الى ذلك » ثم خرج ذلك الصديق وهو يوهمه أنه سيتصل بدوائر الامن لتأخذ الحيلة اللازمة ، وغاب عنه بعضاً من الوقت وعاد اليه فبادره السياب قائلاً ان انباء اخرى وصلته تؤكد انه قد تم القبض على تلك العصابة .

ومن الطبيعي ان يقال ان مثل هذه النوبة كانت تعني تضخم الوهم الى درجة فاض فيها على منطقة التعقل الواعي وحطم السياج القائم بين المنطقتين ، ولكن هذا التضخم لم يكن ليتم لولا ان السياب تقمص صورة الطفل الذي صوره في قصائده من قبل ضحية للشيوعيين ، فإذا هو ذلك الطفل نفسه يصرخ - دون صوت -^(١) .

آه يا امي

عرفت الجوع والآلام والرعبا

حين رأى الجبال والعصي تملأ الطريق لتسحب جسمه وتمزقه اي ان بداراً أصبحت تخايله صور الاحداث المرعبة التي رسمها بتهويل في وصفه لاحداث الموصل وكركوك وغيرها .

وكان هنالك كابوس آخر يعتصر وعيه فلا ينقذه منه إلا هربه التام الى منطقة الرؤى : كانت الشهوة الجنسية التي عبّر عنها تعبيراً محموماً في قصائد الغربية في بيروت ولندن ما تزال تصب عليه سياطها ، ولكنه لم يتحدث عنها في قصائده التي نظمها في الكويت ، واكتفى بحديث الحب المتسامي ، ولهذا تحولت لديه الى رؤى كابوسية : دخل عليه السبي ذات يوم فوجد ممرضة هندية تقف أمامه وهو يشتد في تقريعها وتوبيخها فلما سأله عن السبب قال السياب في حدة : « ألا تحجل هذه المرأة من الدخول علي والنساء العاريات يحطن بي !! »

فإذا انجابت عنه هذه الرؤى عاد الى طبيعته الاصلية يتحدث فيطيل او يتوجه بالحنين الى زوجته وأطفاله فيكتب الشعر والرسائل او يتخذ من المناجاة والتوسل الى الله بأن يمن عليه بالشفاء سفينة تبحر به من « بحر ان المرض الى بر الهدوء والسكينة . لقد عجز العلم عن ان يحقق له الشفاء ، وفي مثل هذه الحال تستسلم النفس الى تعليق الرجاء بالغيب ، ولهذا كان بدر يتمنى في تلك الحال لو كان لدى المسلمين شخصية شبيهة بالعدراء تجيب دعاء الزمنى والضعفاء - ونسي في مرضه قصة البوصيري وقصيدته

(١) شنائيل : ٤٢ .

المشهورة في مدح الرسول - ؛ ولدى الاستاذ السبتي مسودة قصيدة بخط السياب يمدح فيها الامام علي بن ابي طالب ويستعطفه على حاله ويتوسل بجاهه رجاء الشفاء .

وفي ١٥ - ١١ - ١٩٦٤ أخذ الممرض بذلك جسمه ، ف شعر فجأة بالأم حاد في فخذة اليسرى ، وكانت تلك بداية تحوّل خطير في مرضه فعندما صوّر موضع الألم بالأشعة اظهرت الصورة حقيقتين مرعبتين : الاولى ان هناك كسراً في عنق عظم الفخذ والثانية انه كان قد اصيب بمرض خبيث جعل العظم ينكسر كأنه قشة من حركة خفيفة كالتدليك . وزاده هذا الكسر كساحاً وربطه بسريره مقعداً لا يريم مكانه ، وحين حدث التطور التالي لم يستطع جسمه الهزيل مزيداً من المقاومة ، فقد اصيب بنزلة رئوية شعبة «Bronchopneumonia» فارق على اثرها الحياة في الساعة الثانية والدقيقة الخمسين من بعد ظهر يوم ٢٤ - ١٢ - ١٩٦٤ ، وختمت تلك السلسلة الطويلة من الآلام الجسدية المبرحة والعذاب النفسي المؤرق ومعاناة الوحدة والغربة والفقر وغياب الرجاء وتوقع الموت في كل لحظة على مدى أربع سنوات .

وقد يقال في تحليل مرض السياب اشياء كثيرة : فمن الناس من يتحدث عن هزاله الموروث وضعف جسمه بعامة ويقرنه بالمصاعب التي واجهها مشرداً وجائعاً ومسجوناً ومحروماً احياناً من مورد الرزق ، ومنهم من يتحدث عن استعداد خاص في العائلة للسّل لأن خاله توفي بهذا المرض ، ولأن عمّة له اصببت به ، ومنهم من يتحدث عن شدة شبقه واسرافه في الناحية الجنسية ، ومنهم من يقرن بين الصدمة النفسية التي اصابته في السجن وبين الوهن العام الذي اصاب جسده من بعد ، وقد تجدد من يقرن المرض بالرعب الذي استولى عليه اثر هجومه الحاد السافر على الشيوعيين ، ولكن الطبيب ادواردز قد رد على هؤلاء جميعاً حين قال ان العلم لم يتوصل بعد الى سر ذلك المرض .

واراني هنا مضطراً للوقوف عند قول احد الادباء : « وكان بدر مع ذلك كله يزيد في دائه بكثرة الشراب ؛ لقد كان الشراب رفيقه الدائم في حالتي الصحة والمرض ، وكثرة الشراب تسرع حتى بالاجسام السليمة الى القبر »^(١) ، وقد كان من الممكن ان

(١) من مقال للاستاذ عيسى الناعوري بمجلة الاخاء العراقية (عدد ايلول ١٩٦٥) ويشير الاستاذ رشدي العامل الى احدي الجلسات فيقول : « شرب بدر حتى ثمل تماماً ، كنت اذهب به فأغسل وجهه وكان يعود ليطلب شراباً من جديد » وقد ذكر ان الشراب هو « البيرة » واذا دل هذا على اسرافه في ليلة فلا يستشهد به على الاسراف المتواصل ، كما ان ضعفه امام النوع المذكور من الشراب قد يعني ان القليل من الكحول كان يترك في جسمه اثرأ قوياً . (انظر ملف مجلة الاكافة : ٢٩) .

اعيد هنا ايضاً قول الدكتور ادواردز ، ولكن الامر يتعلق بحقيقة هذا السؤال : هل كان بدر يكثر من الشراب حقاً ؟ وقد سألت بعض من عرفوه عن كتب ، فأكد اخوه مصطفى انه كان مسرفاً في الشراب قبل الزواج ثم اصبح اقباله عليه قليلاً من بعد . وشهد ثان كان يعمل معه في جريدة « الحرية » بأن صفة « الاسراف » هنا لا تنطبق عليه ، ووضع الدكتور عبدالله السياب الجواب على هذه المسألة وضعاً اذق حين قال : « لم يكن بدر يشرب كثيراً ، واذا جلس للشرب لم يتناول كمية كبيرة ، ولكن لضعف صحته كان قليل من الشراب يتركه فاقد الوعي مدة ساعات » .

توفي بدر بعد ظهر يوم خميس ، وفي يوم الجمعة التالي نقل جثمانه الى البصرة ، ولنرجع مرة اخرى الى الاستاذ محمد علي اسماعيل ونستمع الى ما يرويهِ : « وقفت سيارة كبيرة حمراء اللون فيها شخصان كويتيان ، وقفت في محلة السيف بالبصرة ، وسأل الكويتيان هل يوجد مسجد قريب ، فأجاب شخصان آخران : ان جامع السيف مفتوح لصلاة العصر ، وكانت السماء ممطرة وأدخلت الجنازة ، وصلى عليها اربعة اشخاص كانوا بقية من بقي في المسجد ^(١) . وقد قرن بعضهم بين وفاة بدر وبين « المطر » خامس المشيعين لتلك الجنازة ، وهي التفاتة لا بأس بها ، فإن « المطر » في شعر بدر يشمل الحياة والموت معاً ، ولكننا حين نأخذ في اثاره هذه اللفتات ، قد نقف عند لون السيارة ايضاً فنجد ان « اللون الاحمر » لم يتخل عن بدر وان حاول بدر التنصل منه ، ولو امعنا في الاثارة لربطنا بين الميت الذي لفظته امواج الخليج في قصيدته « غريب على الخليج » وبين موت بدر نفسه غريباً على سيف الخليج نفسه ، واذا ذهبنا هذا المذهب لم نكد نحجم عن القول بأن مالية بدر الصحيح الجسم لم تسعفه على الرحلة ، وتكفل المرض باطلاعه على دنيا لم يكن يعرفها فكان تطاول المرض انما اعطاه فرصة ليودع بيروت ورومة ولندن وباريس وهذا سياق متشعب والخوض فيه ضرب من التفسيرات الباطنية .

وأبين من كل ذلك دلالة على فداحة العبء الذي ينهض به الفرد العربي حياً وميتاً ان نذكر حادثة اخرى لا تتحمل التفسير الباطني ابداً : كان احد الاربعة الذين يرافقون الجنازة قد اتصل هاتفياً بدار الفقيد ليخبر زوجته ان الجنازة قد وصلت . ولكن ما الذي كان يجري في تلك الساعة ؟ كانت الزوجة ومن يعاونها من اقربائها قد اخذوا يقومون بنقل الاثاث لاخلاء البيت الذي يسكنونه فقد اصررت مصلحة الموانئ على ضرورة

(١) الثورة العربية ١٨ - ٧ - ١٩٦٥ .

اخلائه غير مصغية الى التماس الشفعاء وتوسلات الضعفاء . مصلحة الموائء آلة
الكترونية لا مجال فيها لغير الأرقام ، والارقام تقول : انه منذ كذا وكذا انقطعت صلة
المسمى بدر شاكر السياب بتلك المصلحة ، ومعنى ذلك ان البيت لم يعد بيته .

لن نقف عند هذه المفارقة ايضاً ، فمن ذا الذي يجرو ان يلوم بدرأعلى ما كان
يحس به من قلق تجاه الايتام الثلاثة وأهمهم ؟ ولكنه حيثذ كان قد استراح من كل هم
وقلق ، ووري التراب في مقبرة الحسن البصري ، بقضاء الزبير ، بينما كان صديقه علي
السبتي يردد في دخيلة نفسه : « لا تبعد . . . لا تبعد » !!

اضمحلال الرموز

عاد السياب الى احضان « الروحية » اذعاناً لصورة الأم ، وتقبلاً لارادتها ، فقد كان يحس انه لا يستغني عن وجهه من وجوه اللقاء بها ، وهذا معناه ان يؤمن - على الاقل - بتلاقي الارواح بعد الموت ، او ان يؤمن باتحاد النفوس الانسانية في رحم الأم الكبرى (الأرض) مثلما آمن بالقوى السارية التي تحرك مخاض تلك الأرض فتربو وتهتز وتلد ، واتخذ لتلك القوى اسماء مثل تموز وعشتار وأتيس وغيرها ، وقد ابعده كفاحه النضالي عن مجال « الروحية » حين جعله يتخذ من الحزب ومبادئه قوة يستند اليها فتغنيه عن السند الذي كان يحتاج اليه وهو متفرد منعزل في شبابه الباكر لا يجد إلا « النخلة الفرعاء » مستنداً يحمل روحه وجسده ، وحين خطا بعد انهيار الركن الجماعي الأول ليعانق ركناً جماعياً جديداً يتمثل في القومية المغلفة - حسب مفهومه - بنوع من الدين القومي استند الى هذا الركن فترة من الزمن غير طويلة ، ذلك انه - لا شعورياً - اكتشف حقيقة موقفه الجديد من خلال رموز الأرض ، فكأنه كان من خلال هذا الانتهاء الجماعي يعود مرة اخرى الى الأم ، الى فرديته القديمة ، ولذلك فإنه سرعان ما تحول من تموز الى المسيح او وحدها بينهما في القوة الرمزية ، وسرعان ما وجد نفسه - في حومة جملة « شعر » - يبشر بقيم دينية في الفن ؛ واذا كان هذا هو الجانب العفوي في تلك العودة فإن وجهها الارادي يتمثل في محاولته الامعان في البعد عن اليساريين ويعد اقداماً على التطرف الى النقيض ، لكي يثبت لنفسه انه قد بلغ الى حيث لا يرجو عودة اليهم ، والى حيث لا يستطيعون ان يمدوا اليه حبالهم أو عصيهم ؛ ومن جراء هذا التحول نفسه اخذ الشك يساوره حول جدوى الالتزام ، فحاول اولاً ان يوسع من مفهوم هذا المصطلح ، ثم ان يعلن عن ضجره من الموقف الالتزامي جملة ، ثم ان يتخلل عنه تحت وطأة المرض وحدة

الاحساس بالمشكلة الفردية التي تمثلت في مرضه وما جره من نتائج ؛ ومن الانصاف للسياب ان نلمح في سريره نقاء لم تستطع ان تطمسه انواع العذاب الجسدي الذي كان يعتصره ، اذ نجده ما يزال معذب النفس والضمير ايضاً بين التخلي عن التزامه القديم وبين ضرورات المشكلة الفردية التي كانت تستحوذ على كل كوة يتسرب منها النور الى عالمه ، وحسبنا ان نجده يقول وهو مقيد بالعجز والمرض والحرمان : « مالي وما للعالم كيفها سار فليسر ، رغم ان صوتاً تحت ذلك الصوت يهمس : كلا ، انه عالمي ويهمني الاتجاه الذي يسير فيه »^(١) ، فذلك الصوت الهامس الذي لم يلبث الا قليلاً حتى خفت ، للضغط الشديد الذي يعانيه شاعر يتوقع الموت ، هو الصوت الذي يعبر عن تألم الشاعر لتخليه عن المسؤولية الجماعية ؛ وقد يقول بعض الناس ان قصيدته التي حيا فيها الخلاص من قاسم انما كانت تكفيراً عن موقف من النفاق الذي اضطرته اليه ظروف الحياة (او على التحقيق ظروف الموت البطيء) ، وقد يرى فيها آخرون امتداداً للنقمة على اليساريين الذين ايدوا قاسماً وايدهم بنفوذه وسلطانه ، وهي كذلك دون ريب ، ولكنها تدل ايضاً على ان الشاعر ضحاً فيه احساسه القديم بالرابطة بينه وبين قضية امته ، مهما يختلف التقدير بيننا لتلك الرابطة^(٢) :

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق
يا اخوتي بالله بالدم بالعروبة بالرجاء
هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء
فلتحرستوها ثورة عربية ، صقع « الرفاق »
منها وخر الظالمون . . .

غير اننا يجب ألا نتوقع شيئاً كثيراً في هذه الناحية ، فمن المعروف ان الحاح السقم يخلق في المريض مشاعر مريرة ، ويجعل مزاجه منحرفاً وتصوراته مشوكة ، فالسياب الصحيح المعافي طالما مجد انتفاض الجزائر وروح التضحية والاستشهاد لدى أبنائها ، وعبر عرب المشرق بالركون الى الكهوف والقبور - في استسلامهم الطويل - ولكن السياب المريض حين تحدث عن « ربيع الجزائر »^(٣) لم يستطع ان يرى إلا صورة الموت والاشلاء والخراب والقبور واليتمى ، وكأنه يقول للجزائر : ماذا نفعت كل تلك التضحيات ؟ ويسخر على لسان المجاهد من الحصاد الذي أعطته الثورة في حوار بين

(١) من رسالة الى ادونيس بتاريخ ٦٢/٣/٥ صادرة من مصلحة الموانئ العراقية (البصرة) .

(٢) منزل الاقنان : ١٣٧ .

(٣) منزل الاقنان : ١٩ .

الأطفال الجائعين وأبيهم المجاهد ، اذ يقول الاطفال :

وماذا حملت لنا من هديه

فيرد ابرهم قائلاً :

غدا ضاحكا أطلعتك الدماء .

كان السياب حين كتب القصيدة، لا يستطيع ان يفهم معنى « الغد » عند الاحياء ، ولذلك ركز نظره في الواقع ، فرأى واقع الجزائر صورة من نفسه المحطمة الكسيحة :

وها أنت تدمع فيك العيون
وتبكين قتلاك . نامت وغى فاستفاق
بك الحزن ؛ عاد اليتامى يتامى ،
ردى عاد ما ظن يوماً فراق ؛
سلاما ببلاد الثكالى ببلاد الايامى
سلاما ، سلاما . . .

ان مثل هذه القصيدة يدل على ان السياب لم يتخل عن الالتزام وحسب بل على أنه كان عاجزاً - حينئذ - عن التمسك به ، رغم شيء من الحسرة على فراقه .

وحين ابتعد ظل الالتزام عن الشعر أخذ ظل الرموز ينحسر ايضاً ، ذلك لأن السياب ربط بين الرمز والنضال السياسي ، فجعل الرمز طريقة للتعمية والتستر وملأ من وجه التضريح الذي يلقي بصاحبه في اغلال الاضطهاد او غيابات السجون ، وقد عبر عن ذلك في محاضراته بروما حين قال : « وساعدت الظروف السياسية . . . حيث الارهاب الفكري وانعدام الحرية على اللجوء الى الرمز »^(١) ، اي انه جعل الرمز مرادفاً للحكاية الكنائية التي يورّي فيها الشاعر عن غايته بمحمل تمثيلي ، وهذا تحديد ضيق للرمز ، وقصر له على مظهر واحد . وبسبب هذا التحديد نفسه فقد السياب صلته « الرمزية » بقصة تموز ولم يعد يلجأ الى استغلال الاسطورة كما كان يفعل من قبل . ولست اعني ان الاسماء الاسطورية او الرمزية قد اختفت من شعره بل ظل يذكر تموز وعشتار وقابيل والمسيح ، ولكنه لم يتعد مرحلة التمثيل او التشبيه ليوضح بذكرها فكرة او صورة ، بل ان المرض جعله يضيف اليها اسماء اخرى أهمها : عولس والسندباد والحسن

(١) انظر اضواء : ١٢٣ .

البصري ، ثم لا يتجاوز في هذه ايضاً جانب التمثيل ، وهذه الاسماء الثلاثة تشير الى التجواب ، وقد اراد ان يقرن نفسه بها حين كان ينتقل بين البلدان طلباً للاستشفاء ، ولكن ورودها على خاطره ذو دلالة عكسية ، فهي من ذلك النوع الذي يضرب تائهاً في الارض دون كلل على النقيض من حاله ، لأنه مقيد الى سرير ، لذلك كان يحس وهو يتمثلها بنعمة القدرة على المشي والرحلة الارادية والمغامرة المتصلة بقوة الجسد ، وحين نذكر وقوفه عند هرقل ايضاً - ومعه تموز في صراعه للرب الاسطوري « موت » - فلإننا ندرك تماماً أي راحة كان يجدها في تمثل هذه الاسماء^(١) :

بالعضل المفتول والسواعد المجدولة
هرقل صارع الردى في غاره المحجب
بظلمة من طحلب

وقام تموز بجرح فاغر مخضب
يصك (موت) صكة ، محجبا ذلوله
وخطوه الجليد بالشقيق والزنابق

كان يتشبث بالقوة ويريد ان يصرع الموت ، فاستغل الشعر سلاحاً :

رمى وجه الموت يهوي نحوي
كأنه الستار في رواية هزيلة
رمى وجه الموت الف مرة
.....

فأنتضي من سيفي المجرد
ويقطر الشعر ولا يغيض

ولكن الشعر لا يصلح سلاحاً لدفع المنية ، ولا بد من ساعدي هرقل وارادة تموز . ثم ان بينه وبين « عولس » رابطة اخرى ، لأنه مثله ترك زوجاً وفيه تنتظره وتعد الساعات لعودته ، ولهذا يعود الى ذكره غير مرة في قصائد هذه الفترة .

على ان المرض ربط بينه - ربط تطابق - وبين ايوب ، ويمثل استدعاؤه لصورة ايوب نهاية المرحلة التي بلغها في حمى « الروحية » ، ولعله لولا المرض لم يبلغها ، ولكن المرض هو الذي منح شكلاً مثالياً للعلاقة بين الانسان والاله ؛ فأيوب يمثل فلسفة الاستسلام والرضى من جانب الانسان ، كما يمثل حقيقة « لا يُسأل عما يفعل » من جانب

(١) منزل الاقنان : ٧٣ .

الله ، لأن حكمته اعمق من كل فكر انساني . غير ان « رمز » ايوب - في ذهن السياب -
لم يكن عميق الموقع . فهو لم يكن مثل ايوب في بدء المرض حين نسمعه يصرخ في وجه
الاله (١) :

صائد الرجال
وساحق النساء انت ، يا مفتح
يا مهلك العباد بالرجوم والزلازل
يا موحش المنازل
منظرها امام بابك الكبير
أحس بانكساره الظنون في الضمير
أثور ؟ أغضب ؟
وهل يثور في حماك مذنب ؟
ثم يستكين استكانة ايوب (٢) :

لك الحمد مهما استطل البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم
ذلك لأنه رغم تجسده للرضى بكل ما كتبه يد الله ، يؤمن بأن الشفاء امر
قريب :

لك الحمد يا راميا بالقدر
ويا كاتباً بعد ذاك الشفاء
ويتمثل اتحاده مع ايوب في قصيدته « قالوا لأيوب » ، دون ان يزايله ايضا الأمل
في الشفاء ، فقد كان ذلك الأمل هو العامل الموجه لذلك الرضى المطلق (٣) :

يا رب لا شكوى ولا من عتاب
ألست انت الصانع الجسماء

(١) المعبد الغريق : ٣٣ .

(٢) منزل الاقنات : ٣٦ .

(٣) منزل الاقنات : ١١٤ .

فمن يلوم الزارع التّماً
من حوله الزرع ، فشاء الخراب
لزهرة والماء للثانية
هيهات تشكو نفسي الراضية
افي لادري ان يوم الشفاء
يلمح في الغيب
سينزع الأحزان من قلبي
وينزع الداء ، فأرمي الدواء . . .

ولكنه - قبيل النهاية - حين ضاع كل امل عاد يتحدث في شيء من التبرم والنزق ،
وبدلاً من « يا رب » التي تدل على الضراعة الاستسلامية اخذ يستعمل « يا إله » أو « أيها
الاله » - مبقياً مسافة بعيدة بين الانسان والله ، فيها ترتفع الشكوى الانسانية وفيها تنطلق
الرحمة ولكن على شكل « رصاصة »^(١) :

أليس يكفي أيها الاله
ان الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام
تحليني - بلا ردى - حطام
سفينة كسيرة تطفو على المياه
هات الردى ، اريد ان انام
بين قبور اهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا اله !

والحق ان الفته للرموز المتعلقة بأرباب الاساطير ثم برمز المسيح على وجه
الخصوص ، قد محت حيناً المسافة القائمة بين الله والانسان ، فهو حين اصيب بفزع بالغ
من الموت لدى نبوءة عراف هندي تقول ان الحياة ستنتهي يوم ٢ شباط ١٩٦٢ وجد نفسه
يحاسب الله في حلق بالغ لأنه يصرع الأطفال ويخيب الآمال^(٢) :

يكاد يهوي من صراخي عنده التاج

(١) ديوان اقبال : ٤٦ .

(٢) المبعد الغريق : ٨٠ ، وهذا يرد في معرض الحلم ، ولكن ذلك لا ينقص شيئاً من الحقيقة التي اتحدث عنها .

ويهدم عرشه ويخر ، تطفأ حوله الآباد والآزال
ويقطر لابن آدم قلبه ألماً وينفطر

فإذا كان للمرض من اثر في موقفه من الألوهية ، فهو أنه عاد به الى معرفة الحد الذي لا يصح للانسان ان يتجاوزه في تصوّره للاله ، حتى وان كان ثائراً شاكياً . ولولا المرض لما تعرض هذا الجانب في السياب الى مثل هذا الاختبار العسير ، فقد كانت راحته النفسية في عودته الى « الروحية » ، وكان من الممكن ان يظل مطمئناً في ذلك الحمى الآمن ، لأن السكينة فيه هي السكينة عينها التي تنبع من قلب الأم ؛ وليس من المصادفات ان تصبح « النخلة » رمزاً للاله - في بعض لحظات المزج بين السكيتين - كما كانت دائماً رمزاً للأم^(١) :

وأبصر الله على هيئة نخلة ،
كناج نخلة يبيض في الظلام
أحسه أقول : « يا بني ، يا غلام
وهبتك الحياة والحنان والنجوم . . .

ومن الاسماء الاسطورية التي عثر عليها في هذه الفترة « ايكار »^(٢) و« اورفيوس »
وقد ذكر الأول في حديثه عن شباك وفيقة^(٣) :

إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
إيكار تلقفه الأفق
ورماه الى اللجج الرسم

وتبدو الصورة بعيدة الصلة بما حولها إلا ان يعني ان شباك وفيقة هو نفسه إيكار وأنه قد نأى عن الأعين المنتظرة ثم سقط فوارته اللجج ، اي ضاع من دنياه الى الابد .
وأما اورفيوس فإنه يمثل لآله شق طريقه بالحنين والغناء ، وفتح بأنغامه مغالتي الفناء ،
والسياب وقف عند دار جده في جيكور فرأى عالم الفناء نفسه ، مع انه ظل طوال حياته

(١) المعبد الغربي : ٥١ - ٥٢ .

(٢) إيكار ابن ديدالوس ، جنح نفسه هو وابوه بأجنحة من شمع وطارا من تيه مينوس في كريت ، ولكن إيكار اقترب كثيراً من الشمس فذاب جناحاه وسقط في البحر ومات غرقاً .

(٣) المعبد الغربي : ٥ - ٦ .

يمنح جيکور الضياء ويكسوها الرواء بشعره^(١) :

وبالغناء يا صباي يا عظام يا رميم
كسوتك الرواء والضياء

ومع ذلك انطبق من حولها فكا الفناء كما انطبقا على « يورديس » ولم يستطع
انقاذها .

(١) المعبد الغريق : ٤٨ .

أسطورتان

هكذا كانت أكثر الاسماء الاسطورية او الرمزية في هذه المرحلة تنطبق على السياب وتلائم ذاته وفرديته ، أما الجانب الجماعي منها فكان قد توارى لانعدام الحاجة اليه . ولم يحاول في هذه الاسماء ان يتجاوز الاشارة او موضع العلاقة ، إلا في قصيدتين بناهما كاملتين على الاساس الاسطوري ، ولعلهما - فيما ارى - خير قصيدتين من قصائد هذه الفترة من حيث العناية بالبناء الفني ، وهما « المعبد الغريق » و« نار إرم » .

أما قصيدة « المعبد الغريق » فقد استوحاها السياب من خبر عارض ذكره راويه ان في بحيرة شيني التي يصب فيها نهر الباهنج في الملايو معبداً بوذياً غرق في قعر البحيرة بسبب زلزال بركاني حدث قبل الف سنة ، وفي المعبد كنوز تحرسها تماثيل ووحش له عين حمراء واحدة في مثل حجم كرة البنج بونج . . . »^(١) ومن هذا الخيط نسج الشاعر قصيدة كاملة : فسور شيخاً في حانة يعب الخمر ويقص قصته عن « رحم البحيرة » الذي تفجر باللظى حتى قر عليه كل كل معبد مليء بالكنوز وطفلاً التماسيح فوقه يحرس تلك الكنوز وسمى الوحش ذا العين الواحدة « الأخطبوط » ، وهنا تذكر ان هذين الحيوانين وغيرهما من الحيوانات عاشت آلاف السنين ولم يستطع الفناء أن يصيبها بسهامه وسخر من الانسان الفاني الذي يحرس الوفاً من الكنوز الغارقة (دون فلك الضمير) ، وهو ما يزال عبداً مسترقاً^(٢) :

هنالك الف كنز من كنوز العالم الغرقى

(١) مجلة شعر (العدد : ٢٢) ص : ٤٥ .

(٢) المعبد الغريق : ٩٧ .

ستشبع الف طفل جائع وتقبل آفا من الداء
وتنفذ الف شعب من يد الجلال ، لو ترقى
الى فلك الضمير !
أكل هذا المال في دنيا الأرقاء

ولا يتحررون ، وكيف وهو يصفد الاعناق ، يربطها الى الداء ؟

والتفت الشاعر الى عوليس الذي ما فتىء يجوب البلاد ، فأخذ يقنعه بالذهاب الى
معبد شيني لأن العودة الى الوطن لم تعد مجدية اذ شاب الابن واصبحت الزوجة عجوزاً
خرقة ، وتبين له ان كنوز ذلك المعبد في انتظاره ، أما شيع من الدم الذي أريق على
أرض طروادة ؟ ومن اجل ماذا ؟ من اجل فجور انثى اسمها (هيلين) واشباع الرغبة في
الثأر ؟ أهكذا يقتل الانسان اخاه ؟ ان ارض طروادة لا تفترق في شيء عن ارض العراق
التي شهدت انهار الحقد وهي تندفق بالخناجر والعصي ، وبالأجساد التي تجر بالحبال .
وهل الذي شهد حرب طروادة وعقارب « الرقاع » وهي تبث السم في الجسوم يحفل من
بعض حيوانات تحرس الكنز ؟

هلم نشق في الباهنج حقل الماء بالمجذاف

ويلح الشاعر في النداء على « عوليس » ليقطعاً معاً ليل آسية الطويل قبل ان تطلع
عليه شمس « النضار » فيأكل هذا الوحش الموق ويشرب من دم الأحياء ويدس في
القبلات مدى من حشرجات الموت ، ويؤكد له ان عهد النبوات لم يظهر بعد ، وان
شريعة القوة والغصب ما تزال هي المسيطرة ، وان تأليه القائمين على البحيرة امر ممكن
فطالما رفع الانسان آهته الى قمة جبل .

ويبدو ان نواة القصيدة في نخيلة الشاعر كانت تعتمد المقارنة بين الوحوش الخالدة
حارسة الكنز في البحيرة ، وبين الانسان الفاني الذي يحرس آفاً من الكنوز دون ان
يستطيع التحرر ، ثم تطورت القصيدة بين يديه الى مستوى جديد حين استحضّر صورة
عوليس وحرب طروادة وأخذ يجري المقارنة بينها وبين وضع العراق في عهد قاسم ،
ولكنه لم يستطع ان يدرك معنى عميقاً وراء عودته هو وعوليس الى بحيرة شيني ، فقد بدا
من طبيعة القصيدة أول الأمر انها دعوة الى استغلال مخزونات الطبيعة في سبيل رقي
الانسان ونهضته بدلاً من انشغاله بالحروب والفتن ، ثم تبين انه يريد العودة الى بحيرة
شيني لأنه يريد ان يتوارى في ظلمات ليل آسية قبل ان يطلع « التبر » مثل وحش يأكل
الموت ، انه يريد هو وصاحبه ان ينعموا في ظلمات القرون وغيابات الجهل ، مطمئنين الى
ان شريعة « الغصب » وتأليه الانسان للقوى التي يود تأليهها ما يزالان يحكمان الوجود ؛

وهذه غاية من اسوأ ما تنتهي اليه قصيدة حتى ولو كنا نأخذ هذا القول على محمل السخرية . ولا ريب في ان الذي اوقع السياب في هذا المزلق هو فكرته الوعظية عن الذهب وقدرته على إفساد النفوس ، تلك الفكرة التي استمدتها شعرياً من ادب سيتول واستمدتها معتقداً من القصص الذي يتمتع احياناً بمسحة دينية ، ورأها عملياً فكرة محبة حين أخفق في ان يجد « النقود » التي تعينه على المرض ومصاعب العيش . وتعرض القصيدة لعيب آخر ، عدا هذا التحول القاصم الذي اصابها ، وهو تفكك التعبير وانبساطه وتمدده دون اعتماد على الايحاء ، وقد ظهرت المقارنات فيها - من ثم - ساطعة تفسيرية ، وتلك عودة الى عهد « حفار القبور » و« المومس العمياء » ؛ وهذا المبني اقرب الى طبيعة السياب الا انه من الناحية الفنية أشد صلة بالتقرير او الاقناع الذهني . ومع ذلك فإننا نميز هذه القصيدة بالحرص على المبني الفني المحكم اذا نحن قارناها بأكثر قصائد هذه الفترة .

وبين « المعبد الغريق » و« إرم ذات العماد » مشابه شكلية ؛ اذ يفتح الحديث في كل منهما قاصّ ، فالأول كان يهمس جاحظ العينين وهو يعب الخمر عما حدث في البحيرة من هويٍّ للمعبد تحت سطح الماء ، والثاني كان يشرب الشاي ويدخن سيكارة وهو يقص قصة « إرم » التي اختفت عن عيون الناس فهي تطوف الارض فلا تراها إلا عين امرئ سعيد مرة كل اربعين سنة ، ويشارك المعبد وإرم في الاختفاء عن الانظار ولكن كلا منهما يمثل رمزاً مستقلاً ، فالمعبد يمثل السعي نحو المستقبل ، نحو الكنز المخبأ ، وإرم تمثل حلم الماضي^(١) .

حلم صباي ضاع . . . آه ضاع حين تم
وعمرى انقضى .

وليس في بناء قصيدة « إرم » جهد كالذي بذله الشاعر في القصيدة السابقة ، لأنه هنا اكتفى بقصة قصيرة ومنح للقصيدة شكلها البسيط ، ولكنه اعتمد على بعض ضروب الربط والاستدكار ، ففي خلال القصة ربط بين بحثه عن اللؤلؤة الفريدة وبين « نجمته البعيدة » وتذكر قصة عنتر وعبله ، وفي سيره حول سور إرم تذكر السندباد وطوافه حول بيضة الرخ ، وفي وقفته في الظلام رأى نفسه مثل ناسك لا يقبله الاله في حماه وهو يدعو مسترحماً ؛ وبقوة هذه الانتقالات التي لم تتحول الى استطرادات ، تعمقت الاسطورة وازدادت خصباً ، وتعمقت ايجاءاتها في نفس القارئ ؛ ولكن السياب لا يستطيع ان

(١) الشنايل : ١٨ .

يترك مشكلة يطرحها دون حل ، ولذلك قدّم التفسير الختامي لها رغم انها قادرة دون ذلك التفسير على ان تنقل من خلال الحلم الاسطوري شعوراً عميقاً بالاسى على استلاب اليقظة للمعجزة التي حققها الحلم ، وحين يقول الساب :

وقال جدنا ولجّ في النشيج
ولن أراها بعد ان عمري انقضى
وليس يرجع الزمان ما مضى
سوف أراها فيكم فانتهم الاريج
بعد ذبول زهرتي .

فإنه ملتزم بتعميق الاسى على « الضائع » من طريق استخلاص العبرة او المغزى الكامن وراء احتجاب ارم ، وهي طريقة مدرسية توضيحية لم يستطع الاستغناء عنها لأنه كان يؤثر ان يكون ما يقوله مفهوماً واضحاً بذاته دون لجوء الى تأويلات مختلفة ؛ وقد سلمت قصيدة « إرم » من التفكك والتمدد في التعبير فجاءت تعبيراتها محكمة موشحة بالايجاز غالباً ، وكان ذلك من العوامل التي تقوّي تأثيرها في النفس الى جانب بساطتها القصصية ، وواقعيتها في النقل . وحين أحسّ السياب انه حقق في هذه القصيدة مبنى جيلاً نظم على مثاها قصيدة « شنائيل ابنة الحلبي »^(١) فجاءت صنواً لها في الغاية والمبنى المكوّن من اسطورة وحلّ ، وفي شيء من اتساق السرد وان كانت قصيدة الشناشيل مثقلة بتزاحم الصور .

وتدل قصيدة الشناشيل على أنه كان في مقدوره ان يخلق الاسطورة ولكنه كان - فيما يبدو - معجلاً عن ذلك ، لأسباب أقواها ان اللجوء الى الاسطورة يتطلب تأنيلاً في الرسم للمبنى ، وكان في هذه الفترة يتدفق بالشعر تلقائياً كأنه يخشى التأمل والصمت ؛ كان حديثه الى نفسه هو البرهان الوحيد على انه ما يزال يحيا ويتنّج شعراً ، وكان ذلك الحديث هو نفسه تلك القصائد ، وفي مثل هذا الانسياق الطوعي يتضاءل الاهتمام بخطة البناء ، ويصبح اي دفع شعوري هامر قادراً على التحول الى ايقاعات تسمى شعراً ؛ وهناك سبب آخر كان يبعده عن الرمز والاسطورة وذلك هو سطوع الحقيقة المادية على نحو يتضاءل الى جانبه كل رمز ، بل يصبح اي لجوء الى الرمز مضحكاً . ومن اجل التعبير عن تلك الحقيقة المادية - بكل ابعادها - جاء الشعر منساقاً بقوتها وسطوعها ، ولم تدع قوتها مجالاً للتأمل ، لأنها كانت أقوى من كل ما قد يستشف منها^(٢) :

(١) نظمت قصيدة « ارم » يوم ٢١ - ٢ - ١٩٦٣ وبعد ثلاثة ايام نظمت قصيدة الشناشيل .

(٢) منزل الاثنان : ٨٧ .

محمض ما اعاني : شلّ ظهر وانحنت ساق
على العكاز اسعى حين اسعى عائر الخطوات مرتجفا
غريب غير نار الليل ما واساه من احد
بلا مال بلا امل يقطع قلبه اسفا
ألست الراكض العداء في الامس الذي سلفا ؟

ولهذا كان اللجوء الى الصراحة السافرة والقول التحقيقي المحض طريق الشاعر
التي قلّ ان يجد طريقاً سواها^(١) :

ألفيتني أحسب ما ظلّ في جيبى من النقد
أيشترى هذا القليل الشفاء ؟

وتحت سباط هذه الحقيقة المادية وسفافيدها لم يعد الشاعر يعنى حتى بقوة اللحم
الشعري . انه يريد ان يصوّر كل ما في عالمه المحدود على حقيقته ، ولذلك ضاع الحد
بين ما يمكن ان يقال وما يمكن ان يظل مطوياً وراء حجاب الصمت ؛ فاذا ثار على زوجته
عبر عن تلك الثورة بمرارة لا تطاق ، واذا احس بالحرمان الجنسي اندفعت الكلمات
المحمومة تقول في صراحة^(٢) :

نهداها

يتراعيشان ، جوانب الظهر

تصطك ، سوف تبّل بالقطر

وهناك امثلة كثيرة تعبّر عن وقائع الحال بصراحة لا تعرف الكناية او المواربة ،
وتقترب في دفتها من الخبر الصحيح ، لا ارى موضعاً لايرادها .

قلت : كان في مقدور بدر ان يخلق الاسطورة ، لأنه بعيد عودته الى حمى
« الروحية » أثر الانسحاب من المدينة والعودة الى جيکور عملاً - لا تصوراً ، وحين
صدم بواقع جيکور عاد الى الماضي واخذ يحكي قصصه القديمة ، وكان في مقدوره - كما
فعل في قصيدة الشناثيل - ان يجعل من كل قصة اسطورة ، ولكنه لم يفعل ، واكتفى
بالتذكر والاستعادة ، اذ لم يكن الماضي سوى مثابة للراحة من آلام الواقع ؛ وهذا انجاز
لما تم يتطلب التوضيح من زاوية العلاقة بالشعر .

(١) منزل الاقنان : ١٠٠ .

(٢) الشناثيل : ٦٩ ، وانظر ايضا : منزل الاقنان : ٦١ - ٦٣ .

مذكرات امس واليوم

هاجر بدر من بغداد وهو منغص النفس من المدينة لأنها أولاً حاولت ان تحرق جيكور في نفسه ولأنها ثانياً امتلأت بمنظر دموية مرعبة ؛ ولكن جيكور لم تستطع ان تنسيه هاتين الحقيقتين عن المدينة ، لأنه وجد « المدينة » تحاول ان تعدو على الريف ، فتحول مقبرة ام البروم الى جزء منها ؛ لقد عرف ان الاحياء يجلون عن ديارهم ، أما امتداد يد المدينة لطرد الموق من قبورهم فإنه شيء غير معهود^(١) :

ولكن لم أر الأموات قبل ثراك يجليها
مجون مدينة وغناء راقصة وخمار

ولهذا استيقظت في نفسه صورة المدينة التي رسمها من قبل في « مدينة بلا مطر »
وما أشبهها من قصائد ، فيقول :

مدينتنا منازلها رحي ودروها نار .
لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها
علام تمدّ للاموات أيديا وتختار

وعاد يرى فيها عروق تموز التي قال عنها من قبل^(٢) :

شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى

(١) المعبد الغريق : ٢٥ .

(٢) قصيدة « جيكور والمدينة » في انشودة المطر : ١٠٥ .

وفي كل مستشفيات المجانين
في كل مبغى لعشار

فهو لذلك يقول في العدوان على أم البروم :

تسلل ظلها الناري من سجن ومستشفى
ومن مبغى ومن خارة ... من كل ما فيها

المدينة حيثما كانت في نظره واحدة لا تتغير ، انها مباءة للرديلة ، فهي تستببح
الاعتداء على الموت :

لثمر بالرنين من النقود وضجة السفر
وقهقهة البغايا والسكرارى في ملاهيها

وتكاد قصيدة « ام البروم » ان تكون اعادة للمادة التي أوردها السياب في قصائد
هاجم فيها المدينة ، فهي مثال على عودة الشاعر الى وسائله المألوفة واستغلاله لها .

وأما نفوره من المدينة لأنها امتلأت بمنابر القتل والحرق والصلب فإنه ظل ينبعث
في نفسه بين الحين والحين رغم استقراره في جيکور طلباً للطمأنينة . ولهذا عبّر عنه في
بعض قصائده مثل « المعبد الغريق » و « ابن الشهيد » . وتستوقفنا تلك المقدمة التي كتبها
للقصيدة الثانية حين نشرها بمجلة الآداب : « يسرني ان يعود الولد الضال الى بيته ، وان
اعود الى الآداب التي على صفحاتها متنفسي الطبيعي الذي أعاهد نفسي ان يدوم
أبداً »^(١) . ولكن هذا العهد لم يكن الا ومضة عابرة ، اذ سرعان ما وجد نفسه يعلق في
شباك حوار ومنظمة حرية الثقافة - لحاجته الى المال - .

ولو كان ثمة مجال للحديث عن تجارب التوأمين عند ذكر العلاقة بين الانسان
والمكان لقلنا دون تردد ان السياب احس بزحف المرض وبشبح الموت يسعى نحوه حين
راى الفناء قد اناخ بكله فوق جيکور ، فقد كان هو والقرية يرتبطان كالتوأمين بمراحل
الولادة والصبا والشباب والاكتهال ، وحين رأى السياب نفسه في مرآة القرية التي احبها
ندّت عنه صرخة تقول : « جيکور شابت » ؛ لقد كان يهدف حين عاد اليها ان يعيش -
كما عاش الطفل القديم - في « ظل النخل »^(٢) الذي يمتد فيته « كأهداب طفل » ، ولكن
الحيرة تملكته ازاء هذه المسافة التي قطعها جيکور في الزمن^(٣) :

(١) الآداب (عدد حزيران ١٩٦٢) وانظر المعبد الغريق : ١٢٥ .

(٢) المعبد الغريق : ١٠٩ .

(٣) المعبد الغريق : ١١٠ .

جيكور ماذا أتمشي نحن في الزمن
أم أنه الماشي

ونحن فيه وقوف ؟ أين اوله
وأين آخره ، هل مر أطوله ؟
أم مر أقصره الممتد في الشجن

ان جيكور هذه التي تحيره ليست هي التي يريدنا ولذلك طالبها بأن ترد اليه
الماضي اي تعود كما كانت ، بل طالبها بأن تعيده الى الحياة لأنه يرى نفسه في مرآتها
ميتاً :

ردّي اليّ الذي ضيعت من عمري
أيام لهوي ... وركضي خلف افراس
تعدو من القصص الريفية والسمر
.....

جيكور ألي عظامي وانفضي كفني
من طينه واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شاككا على النار

وأراد من جيكور ان تمد اليه أفياءها :

أفياء جيكور أموها
كأنها انسرحت من قبرها البالي
من قبر أُمّي التي صارت اضاالعها التعبي وعيناها
من ارض جيكور ترعاني وأرعاها

ولكن جيكور كانت قد تقلصت أفياءها وتغضنت وجنتاها « وجيكور شابت وولى
صباها »^(١) ، ولهذا عاد يسألها سؤال الحيران :

هل ترى أنت في ذكرياتي دفينه
أم ترى انت قبر لها فابعثيها
وابعثيني ؛ وهيئات ما للصبأ من رجوع

(١) المعبد الغريق : ٤١ .

ان ماضي قبري وإني قبر ماضي^(١) . . .

ولم تكن جيکور وحدها هي التي ادرکها الخراب ، بل قلب جيکور نفسه كان قد توقف عن النبض ، وقلب جيکور هو « بيت الجد » الذي فتح بذر فيه عينيه على الدنيا ولذلك رثى هذا البيت مرتين ، وكان كأنه ينتحب وهو يصرخ في اولاهما^(٢) :

طفولتي صباي اين اين كل ذاك

ورأى الفناء يحدق اليه من الحجار كما وجد صنوه في دمه :

أم أنني رأيت في خرابك الفناء

محدقا الي منك ، من دمي

مكشرا من الحجار ؟

وسماه في القصيدة الثانية ، « منزل الاقنان »^(٣) ، وهي تسمية غريبة ، اذ من المعروف ان القن تعني « من يولد عبداً » ، فهل اختار الشاعر هذه التسمية لأن نزعة اقطاعية ساورته في تلك اللحظة او لأنه كان ينظر في شيء من الاحتقار الى الاقطاعيين الذين لم تبق منهم بقية سوى جذران بيت خرب ؟ ليس هناك جواب حاسم ولكننا نعلم من قصيدة اخرى ان لفظة « قن » ترد في معرض التنقص والتحقير :

ونفسا حدها بين السرير وبين قائمة الحساب كأنها قن من الأقنان^(٤)

ولكننا لا ندرى لمن كان يوجهها وهو يتحدث عن بيت جدّه .

وحين وجد السياب ان الفناء قد عصف برواء جيکور التفت بشدة الى ذكريات الماضي ، واراد ان يبعثه حيا او ان يعيد بناء لبناته من جديد ، ومما قوّى التفاته الى ذكرياته ، وقوعه في برائن المرض ، فإن العودة الى الماضي اصبحت ملجأ من حاضره المعذب بالاسقام ، ولهذا انقسم شعره في هذه الفترة في موضوعين ذاتين على الأغلب : الحديث عن آثار الماضي وصوره او الحديث عن آلام الحاضر ، وقد تجمع بين الموضوعين علاقة الشاعر بالموت .

ان الذين مهدوا للسياب سبيل السفر الى احدى الجامعات الانجليزية ليدرس فيها

(١) المعبد الغريق : ١٤٣ .

(٢) انظر قصيدة « دار جدي » في المعبد الغريق : ٤٥ وما بعدها .

(٣) انظر ديوان منزل الاقنان : ٨٢ وما بعدها .

(٤) اقبال : ٢٦ .

ويتفرغ لتدوين مذكراته قد غفلوا عن حقيقة هامة : وهي عجز السياب الفاضح عن كتابة مذكرات ذات طابع تاريخي ففي متناسق وتدرج محكم ؛ اذ لو فعل ذلك لصب مادة شعره كلها على شكل نثري ؛ ولهذا اختار هو الشكل الشعري فكتب ثلاثة دواوين وبعض رابع تحدث فيها عن ذكريات الماضي وعن ابرز لحظات الحاضر ، وواضح ان جانباً كبيراً من الماضي انما اعتمد على الحلم وان اكثر الحاضر كان خلواً من الأحداث ومعنى ذلك ان السياب لو حاول ان يكتب مذكراته لجاءت مخففة بطيئة ضعيفة الحركة وهي اما ان تعتمد التأمل في تجارب الماضي والحاضر ، وذلك شيء لا يحسنه ، واما ان تحوي احداثاً مثيرة (عدا فترة الخصومة مع الشيوعية) وهو لا يملكها . ولهذا أحسن صنعاً بمذكراته حين صاغها في قوالب شعرية .

وتكاد كل صور الماضي تستعاد من جديد : فتحيا الاساطير القديمة التي تحكي عن الجنية وسندباد وقمر الزمان وعنتر وتصحو « وفيقة » من هجعتها العميقة وتراى للعين شباكها الذي يمثل نافذة الأمل ، ويعود خيال ابنة الجلبي وشناسيل شباكها ؛ ويلخص الشاعر تاريخ حياته في قصيدة « ليلة في العراق »^(١) كما يتحدث عن تاريخ حبيبته السبع وعن مصايرهن في قصيدة « أحبيني »^(٢) ؛ حتى الراعي القديم ينبعث حياً ليتحدث الى النهر الذي عرفه في الصبا ، وليجدد العهد لهالة^(٣) ؛ وفي ليلة شتائية كثيرة المطر والثلج بلندن رأى فتاة ذكرته بأخر فتاة احبها قبل زوجته^(٤) كذلك عاد يستحث تصورات القديمة عن بودلير الذي اوحى له من قبل بقصيدة « الروح والجسد »^(٥) ، وفي قصيدة « فرار عام ١٩٥٣ »^(٦) استعادة لرحلته الى الكويت وما انتابه من حنين الى العراق . وقد كشفت هذه الذكريات عن حقيقة هامة هي العلاقة بين الطفولة والمطر وقيمة رمز المطر في حياة السياب . فقد بدا ان الذي يفتنه من منظر المطر وما يصحبه من برق ورعد انما هو ما يتكشف عنه الجو الماطر من وجود ، وقد ارتبط ذلك الجو في ذهنه بحلمه الكبير ، ان يتزوج (أو ان يرى على الاقل) بنت القصر المنيف ، وهذا هو الحلم الذي عبر عنه في قصيدة « شناسيل ابنة الجلبي » وقرنه بمنظر المطر :

وأرعدت السماء فطار منها ثمة انفجرا

(١) الشناشيل : ٣٩ .

(٢) الشناشيل : ٥٩ .

(٣) انظر قصيدة « يا نهر » في المبدع الغريق : ٨٤ - ٨٨ .

(٤) منزل الاقنان : ٧٠ .

(٥) المبدع الغريق : ١١٥ .

(٦) المبدع الغريق : ١٣١ .

شناشيل ابنة الجليبي
ثم تلوح في الأفق
ذرى قوس السحاب . . .

ولهذا تجاوز منظر المطر دائما الى ما وراءه ، ولعلّ هذا الاحساس هو الذي كان يسيطر على نفسه وهو يكتب الى زوجته^(١) :

من خلل الضباب والمطر
المح عينيك تشعان بلا انتهاء

فالزوجة هنا - من قبيل الشعور بالجميل - قد حلت محل « ابنة الجليبي » وان لم تكن كذلك في مطاوي شعوره .

وقد كان بدر يحس - دون تهويل - ان الماضي هو الحقيقة الوحيدة التي تستحق ان تعاش ، ولذلك كان يرى صلته بالحاضر نوعاً من الكذب والتصنع ، فيجتاحه احساس شامل بالتعب^(٢) :

تعبت من تصنع الحياة
أعيش بالامس ، وادعو أمسي الغدا
كأنني ممثل من عالم الردى
.....

تعبت « كالطفل » اذا اتعبه بكاه .

ولهذا كانت اقوى صور الماضي يقظة في نفسه هي صورة الأم ، وكان للمرض اثر كبير في مضاعفة الرابطة وتضخيم الحاجة اليها ؛ واتخذ بدر للعودة الى الام طريقين : ايمحائية وعامدة ؛ فمن الاساليب التي اتبعها في الطريقة ايمحائية ان جعل أمّاً تفتش في لوعة عن ابنتها التي اختطفها الموت في قصيدة « الأم والطفلة الضائعة »^(٣) ، وذلك عكس للواقع الذي كان يعانيه ، وزيادة في احساسه بأنه هو الميت على التحقيق وان امه هي التي تبحث عنه . ومن العبارات الدالة في هذه القصيدة قوله : « مضت عشر من السنوات » ، فإن هذا المقدار من السنوات هو الذي يفصله عن وفية^(٤) :

(١) منزل الاقنان : ٤١ .

(٢) المعبد الغريق : ٣٦ - ٣٧ .

(٣) المعبد الغريق : ٥٩ .

(٤) المعبد الغريق : ٧٣ .

عشر سنين سرتها اليك ، يا ضجيعة تنام

ذلك ان الحديث عن وفيقة انما كان أيضاً حديثاً عن امه بطريقة ايجائية ، وفيقة تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وامه ، فهي فتاة من عائلته (وفيقة بنت صالح بن محمد بن السياب) ماتت امها وتركتها يتيمة ، كما حدث لبدر ، ثم توفيت في حال وضع وتركت طفلاً يتيمًا . فهي في شخصها تمثل مشكلة بدر وهي في موتها تمثل الأم ، وكان هذا التلاقي في المصيبة هو الذي يعطف بدرًا اليها ، ولهذا نحس ان حديثه عنها وان حمل الفاظ الحب ، لا يعني الا « اسقاطاً » نفسياً او نقلاً ، ولهذا يقول لها « يا اقرب الوري الي »^(١) رغم بعدها العميق عنه ، وهو البعد الذي يصوره بقوله :

وانت في القرار من بحارك العميقة
أغوص لا امسها ، تصكني الصخور
تقطع العروق في يدي ، أستغيث : « آه يا وفيقة » . . .

وهي نفس عملية الغوص على المحار الضائع حين يتحدث عن طفولته وأمه وعن أحلامه على ضفة بويب .

ولهذا أيضاً كان شباكها الأزرق احدى نوافذ الرجاء - وان كان رجاء شارباً على الموت^(٢) ؛ وقد استيقظت وفيقة في نفسه على أثر اغنية سمعها لأم كلثوم^(٣) ، وكانت هذه الاستفاقة من أشد اليقظات اسي على ان وفيقة تزوجت غيره :

وأشرب صوتها فيظل يرسم في خيالي صف أشجار
أغازل تحتها عذراء ؛ أواها
على أيامي الخضراء بعثرها وواراها
زواج . ليت لحن العرس كان غناء حفار

وليس واضحاً اي زواج يعنيه بدر : أهو زواج وفيقة من غيره ، أم زواجه هو ، وحين نبلف قوله :

قساة كل من لاقيت : لا زوج ولا ولد
ولا خلّ ولا أب أو أخ فيزيل من همي

(١) المعبد الغريق : ٧٣ .

(٢) انظر قصائده في وفيقة في المعبد الغريق : ٥ - ٢٣ .

(٣) الشناشيل : ٨٦ .

تعود وريقة فتتخذ دور « الأم » لأن الأم هي الوحيدة التي كانت كفاءً بإزالة همه بين ذلك الصف الطويل من علاقات القربى والصدافة . لهذا فإنني لا أرى فصلاً بين الحديث عن جيكور وبوب والأم وريقة ، لأنها جميعاً ترمز لشيء واحد ، ذلك ان وريقة ليست كسائر الحبيبات اللواتي عرضن له في طريق الحياة ، واقربهن اليها - رغم التفاوت الكبير - ذات المنديل الأحمر التي كانت تكبره بسبع سنوات .

تلك هي الطريقة الایجابیة التي اتخذها للحديث عن الأم ، فأما الطريقة العامة فلأنها تتمثل حيناً في استدعاء الأم له ليلحق بها^(١) :

وتدعو من القبر امي : « بني احتضني فبرد الردى في عروقي
فدفء ، عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر ، واحم الجراح
جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرفن الخطى عن طريقي »
ويكون جوابه على هذا الدعاء :

فيا قبرها افتح ذراعيك . . .

اني لآت بلا ضجة ، دون آه !

ويتصور هذا الاستدعاء في صورة يد ممدودة اليه تحبب اليه الموت^(٢) :

أوشك ان اعبر في برزخ من جامدات الدماء
تمتد نحوي كفها ، كف امي بين أهليها :
« لا مال في الموت ، ولا فيه داء » .

وأحيانا يترأى له ان اللقاء بالأم قد تحقق ، ولو وهماً ، فاستراح الى عطفها وكلماتها الحانية :^(٣)

ولبست ثيابي في الوهم
وسريت : ستلقاني امي
في تلك المقبرة الشكلي ؛
ستقول : أتقتحم الليلا
من دون رفيق
جوعان ؟ أتناكل من زادي

(١) منزل الاقنان : ١٧ .

(٢) منزل الاقنان : ١٠١ - ١٠٢ .

(٣) الشنايل : ٢٠ - ٢١ .

خروب المقبرة الصادي
والماء ستنهله نهلا
من صدر الارض ؛ ألا ترمي
اثوابك ؟ واليس من كفي
لم يبيل على مرّ الزمن
عزريل الحائك اذ يبيل
يرفوه . تعال ونم عندي
أعددت فراشا في لحدي
لك يا أغلى من أشواقِي

فأمه ترحب بعودته ، ولكنها جازعة من الوحشة التي يحسها وهو سائر وحده ،
ذلك انه كان منذ مدة قد تجلّى عن الموت في الجماعة ولذا اصبح موته الفردي مصدراً
للخوف والفرع ؛ ومن اجل هذا عادت امه تأسى لوحده في ذلك الطريق^(١) :

« ويلاه ! كيف تعود وحدك ، لا دليل ولا رفيق »

فيجيبها معاتباً لانها اختارت - في عهد مبكر - أن تعيش في عالم لا عودة منه :

أماه ليتك لم تغيبني خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار

وفيما كان في مستشفى الموانء جاءه نسيم الليل يحمل اليه همسات امه وهي
تقول : « مضى أبدي وما لمحتك عيني »^(٢) فيؤكد لها انه يعيش الموت لأنها بعض منه :

فما أمثي ؛ ولم اهجرك ، اني أعشق الموت
لأنك منه بعض ؛ انت ماضي الذي يمض
إذا ما اربدت الآفاق في يومي فيهديني

ولكنه رغم عشقه للموت كان يؤثر الحياة اكثر ، ولذا فهو يطلب اليها أن تأتي
وتصنع معجزة :

(١) الشناثيل : ٢٧ .

(٢) الشناثيل : ٩٤ .

أيا امي تعالي فالسي ساقِي واشفيني

ان عودة الشاعر الى الأم ، هي التي ترسم علاقته بالموت في هذه الفترة ، وقد اتضح انه لم يعد « انتصاراً » وانما راحة من العناء في احضان الأم . وقد تتم هذه الراحة في هدوء الاستسلام ، كما قد تحيء عاقبة للضجر من المرض المض ؛ فلو كانت الدرب الى القبر في أقصى اركان الدنيا لسمى اليه^(١) :

لسميت اليه على رأسي أو هدي او ظهري
وشققت الى سقر دري ، ودحوت الأبواب السودا
وصرخت بوجه موكلها
لم تترك بابك مسدودا ؟

ولكنه حين يتصور أنه لم يكتب كل ما في نفسه يتمنى لو يتمهل الموت قليلاً حتى يتم رسالته الفنية^(٢) :

فدونك يا خيال مدى وآفاق وألف سماء
وفجر من نجومك ، من ملايين الشمس ، من الأضواء
وأشعل في دمي زلزال
لاكتب قبل موتي (أو جنوني أو ضموري يدي من الاعياء)
خوالج كل نفسي ، ذكرياتي ، كل احلامي
وأوهامي
وأسفح نفسي الشكلي على الورق
ليقرأها شقي بعد اعوام وأعوام
ليعلم ان أشقى منه عاش بهذه الدنيا
وآلى رغم وحش الداء والآلام والأرق
ورغم الفقر أن يحيا .

وكان على وعي دقيق بأن الشعر هو طريقه للبقاء^(٣) .

فيكتب القصيدة
يريد ان يجدد البقاء ، ان يعيده

(١) اقبال : ٢٩ .

(٢) اقبال : ٤٠ .

(٣) منزل الاقنات : ١١٠ .

ولكن كل ما حوله كان محاطاً بالموت ، حتى الشعر نفسه ، ومن ثم لم تبق الى جانب الموت حقيقة اخرى ، فهو القوة السارية في كل مظهر من مظاهر الحياة ، وعند هذا الحد يكون تموز رمز الحياة والخصب قد احتجب عن ناظره وحل محله « مناة » ، - او المنية - ولذلك جاء صوت الموت يفيض بهذا الجبروت المطلق^(١) :

« تهدم حائط الاجيال
وكاد يغور اذ لمست كفي ؛ ألف نوح زال
وألف زليخة صيرت كحل عيونها ظلمة
أنا الباقي بقاء الله اكتب باسمه الآجال
وما لسواه عند مطارق الآجال من حرمة »
هنا في كل موت الف موت ، كان في الضمة
وفي القبلات ، في الاقداح
تدور الاسطوانة وهو فيها لمعة الضوء
يوسوس في تهديج صوتها فيخادع الارواح
ويلمس جبهة الملاح في النوء .

ورغم ان لحظات الواقع كانت تمرساً عملياً بزحف الموت ، فإن تنقله رجاء الاستشفاء فتح طريقاً جديداً الى الذكريات ، وفي تردده بين روما وبيروت ولندن وباريس والكويت كان الحنين يعصف به الى تلك الذكريات ، وكانت العودة دائماً أملاً عذباً ، لأن كل سفرة كانت تجعله يظن أن الماضي قد فر الى غير رجعة وأسلمه الى آلام الحاضر . ولعل من التذكر النموذجي ان تخطر بباله مقابر « الاطفال » في حمى أمهم العظمى وهو بعيد في بيروت :

ذكرت مقابر الأطفال
تلوذ بكل سفح ، نام فيها دون أئداء
ولا قمط ، صغار من حصاد الجوع والداء
لقد وضعوا من الثدي الذي لم تبلة الأجيال
وناموا في حمى الأم التي لا يستوي الأطفال
ولا الاشياء إلا في حماها ، في حمى ترب وظلماء

وحين مثل السياب ذات مرة « ما هو احسن ما تعتز به من شعرك » قرأ على

(١) المعبد الغريق : ١٥١ - ١٥٢ .

مسامع سائله هذه الأبيات نفسها^(١) وسرّ ذلك ان السؤال وجه اليه وهو يقترب من الموت ومن حمى الأم العظمى ، وأن الأبيات تعبر عن رغبة الطفل المستقر في نفسه في موت مريح ، فللأطفال في شعره مكانة لا تراحم ، ومن اجل هؤلاء الأطفال كان يتصور انه ثار مع الثائرين على الظلم والاستعباد ، ومن اجلهم انضم الى الحزب الشيوعي حتى انكر على نفسه ان يسخر شعره لحديث الحب وجمال الطبيعة بينا الاطفال جائعون^(٢) :

كيف يجوع آلاف من الاطفال ملتفّة
بآلاف الخروق تعربد الريح الشتائية
بها ، وأظل أحلم بالهوى والشط والقمر !

من هنا بدأت رسالته الانسانية ، وحين تذكر « مقابر الاطفال » كان ما يزال يتشبث بخيوط واهية تبقت من تلك الرسالة ، لأن الكفاح في سبيل اولئك الأطفال لم يعد يقدر عليه رجل كسيح . ولكن من يقرأ شعر السياب سيلحظ فيه ذلك الحب العنيف لكل مظاهر الطفولة ، وهو حب لم يتغير لحظة ولا اعتراه اي وهن .

واشتملت مذكراته على تقييد كل دقائق الحاضر : من الأمل بالشفاء وحب العودة ، والتشوق الى الزوجة والابناء ، وصورة الزوجة وهي تؤمل عودته ، ومن تطور المرض ، وفعل التجارب والأدوية الطبية في جسمه ، وتصوره للاحتضار ، وكتابته وصيته وعنايته بكتابة شاهد على قبره ، وقلقه وسخطه وثورته وعجزه وتردد نفسه بين الثورة والعجز ، والاحساس بالوحدة والنفي وعشرات اخرى من الأحوال التي يعانيتها مريض مقيد الى سرير ؛ ذلك هو عالمه من التجربة ، ولذلك فإنه استغل مادة ذلك العالم حين شاء ان يظل يتغنى او ينوح لسمع صوت نفسه . ومن الطبيعي ان يكون جو قصائده هو جو « الغرفة المغلقة » وما يدور فيها من هواجس ، ولهذا امتلأت قصائده - وخاصة فواتحها - بمثل : « الغرفة موصدة الباب » و « الباب ما قرعته غير الريح » و « كما ينسل نور خائف من فرجة الباب » و « فنور غرفتي لإمياض برق ... » و « خلا البيت ... » و « أوصدي الباب » و « يا غربة الروح في دنيا من الحجر » و « كمستوحّد أعزل في الشتاء » و « سهرت فكل شيء ساهر » و « من مرضي ، من السرير الأبيض » ... وهلم جرّا مما هو علاج للوحدة والوحشة والسهر في غرفة مغلقة تعج فيها الهواجس وتتموج وتتضارب كيف شاءت . وحين ننصوّر انحباس انسان كان طليقاً في

(١) انظر صحيفة العلم المغربية (جمادي الأولى ١٣٨٦ ، ٢ سبتمبر ١٩٦٦ العدد ٥٩٥٨) .

(٢) الشناشيل : ٤١ .

غرفة نائية لا يؤنس فيها وحدته احد ، تذكر على التو أن صور الضياع كانت تتراءى لعينه على شكل صروح مفقودة ، لا حجرة صغيرة مغلقة ، كمعبد شيني وارم ذات العماد وذلك هو الفرق بين أحلامه وواقعه ؛ وقد ظل يتشبث بالصرح المائل للخراب وهو يتحدث عن انهياره الذاتي ، فليس الذي يترأى له ظلاً يغيب وانما مبان ضخمة تهدم ، وصوت الموت فيها هو رنين معول حجري ثقيل^(١) :

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي
يدمر في خيالي صورة الأرض
يهدم برج بابل ، يقلع الأبواب ، يخلع كل آجره ...

وهذا لا يعد اعتداداً بالنفس بمقدار ما هو ميل طبيعي لديه الى تضخيم الصور ، فالحقيقة اكبر من ان تقاوم ، وحين يغبط المرء الدودة على عيشها يكون قد استكان للحقيقة المرعبة^(٢) :

الدودة العمياء يلسعها برد يقلصها ويطورها
أواه لو ترضى تبادلني عيشي بعيش كاد يفنيها
وهذه الحقيقة التي تجعل « الرجلين ربحاً نجوب القفار »^(٣) هي التي جعلته حتى في الماضي كسيحاً تمشي اليه الحقول بدل ان يمشي اليها^(٤) :

الى أن تسير الحقول
الينا فنقطف منها الثمر

ومن قبل عرضنا للسياب السائر - الواقف الذي قيده احزان الحب في العصر الرومنطقي فهو بهم بالسير ولا يستطيع .

بقي ان نقول شيئاً في الطبيعة العامة لقصائد هذه الفترة ، وهي أغزر الفترات شعراً اذا نظرنا الى عدد القصائد ، ولكن نطاق التجربة فيها محدود ، ومن هنا تعرضت للتكرار في الموضوعات ، كما جاءت دون تنقيح ، لأنها كتبت تحت وطأة المرض ، وقد تخلّص السياب فيها من المؤثرات الثقافية لأنه كان مشغولاً بحاله عن الدرس والمراجعة ، وقل فيها الحرص على مبنى فني مركب ، لأن اكثرها انفجر مع انفجار اللحظات العاطفية

(١) اقبال : ٣٩ .

(٢) اقبال : ٥٦ .

(٣) المعبد الغريق : ١٢٤ .

(٤) المعبد الغريق : ٩٠ .

المرجحة بين التفاؤل واليأس ، فهي تندفق مع سورة العاطفة وتقف بتوقفها في اللحظة المعينة ؛ وقد حاول الشاعر في بعضها التلاعب بالوزن ، وأبرز مثل على ذلك قصيدة « جيکور أمي »^(١) حيث يتعاقب وزن الخفيف والرمل والرجز وهي من اشد القصائد إخفاقا ، وتعد نوعاً من العبث او التجربة العابثة في نطاق الايقاع الشعري . وكثير من قصائد هذه الفترة اشد حرصاً على نوع من التوازن في القافية من سائر شعره ، وبعضها مزيج لا تعرف له سبباً بين تفعيلات متساوية في الشطرين وأخرى متفاوتة . والحقيقة الباهرة في هذه القصائد ليست في موضوعها ولا صورها ولا تنوعها وإنما هي في عدم سأم الشاعر من التدفق بها . ولعل من المفيد ان نستأنس هنا برأيه في الشعر عامة ، وفي قصائد هذه الفترة خاصة ، فأما نظراته الى القصيدة من حيث هي عمل فني فيتمثل في قوله^(٢) :

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة
فلا يراها بالخلود تنبض
سيهدم الذي بنى ، يقوّض
أحجارها ثم يمل الصمت والسكونا
وحين تأتي فكرة جديدة
يسحبها مثل دثار يحجب العيونا
فلا ترى . ان شاء ان يكونا
فليهدم الماضي فلاشياء ليس تنهض
إلا على رمادها المحترق
منترا في الأفق
وتولد القصيدة

ولكن السياب في هذه الفترة خالف هذه الوصية لأنه لم يكن يهدم ما يبني ، ولم يكن لديه افكار جديدة تنهض على رماد ما قد يهدمه ويحرقه ، ولذلك احس بأنه لم يعد الشاعر الذي كان ، ولم تعد قصائده كما كانت^(٣) :

هي حشرجات الروح اكتبها قصائد لا أفيد
منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئها

(١) الشناشيل : ٧٧ .

(٢) منزل الاقنان : ١٢٧ .

(٣) منزل الاقنان : ١٣٠ .

وأحس من اجل ذلك ان المغني قد هرم ، وأنه لا يطلب من الناس شيئاً سوى ان يسمعه ، مجاملين :

هو ماثت أفتبخلون
عليه حتى بالخطام من الازاهر والغصون

أترأه كان يلوح هذا الارهاق الذي اصاب نفسه وشعره حين اجاب مراسل صحيفة العمل التونسية عن المفاضلة بين نهضة الشعر في العصر العباسي والنهضة الحديثة ، بقوله : « الشعر العربي الماضي احسن . ما زالت الأمة العربية لم تنجب شاعراً يضاهي المتنبي أو أبا تمام أو طرفة وغيرهم ؛ وزمان الشعر قد انقضى فالعصر ليس متهيئاً إلا للشاعر الكبير جداً حتى يعبر عن العصر »^(١) .

كلمة تصلح ختاماً لجهاد طويل في تاريخ التجربة الشعرية ، ولكنها اشبه بحكمة يقولها شاعر - طالما أحس بعظمة ما أداه - لآخوانه اصحاب الاتجاه الحديث في الشعر . غير ان بدرأ نسي ان « الشاعر الكبير جداً » في كل عصر هو المعبر الوحيد بين الشعراء عن قضايا الانسان في عصره ، بطريقة فنية يتجاوز بها عصره ، فيتنصر بجذتها على الدثور ويتجددها على النسيان .

(١) نقلته العلم المغربية عن الصحيفة التونسية (العدد : ٥٩٥٨) .

خاتمة

حين سميت المرحلة الاولى من حياة السياب باسم « البحث عن النخلة » كنت اعلم ان ذلك البحث لا يقتصر على مرحلة واحدة من حياته بل يشمل جميع تلك المراحل ، فالنخلة كانت رمزاً للأم وصورة للاله ، وهي ايضاً تمثل نهر بويب وجيكور والحبيبة والريف والعراق وفي ظلها يقع المحار « الهية الطفولة » والموت المريح ، وبين سعفها الأخضر تطوف احاديث الرعاة والهوى ، أي انها تصل بين طرفي الحياة والموت وتجمع شتى الاشواق والاحاسيس والرغبات المستعلنة منها والمتغلغلة في الكمون ، وعليها تقاس الاشياء والاحداث وبوحي منها تفهم الفلسفات والمبادئ ، فتصبح المدينة - مثلاً - ظاهرة بغیضة لأنها تبعد الطفل عن ظل النخلة ، ويصبح « النصار » رباً ممقوتاً لأنه يفقد صاحبه الحب الذي كانت توفره الظلال « الرعوية » الوارفة ، وتستهجى بعض المبادئ لأنها تستبجى ان تصلب « عشتار » (الأم القديمة والحبيبة) وتدق في رحمها مسماراً ، وتطرد الاله من حومة المدينة . وحين سميت هذا السعي الدائب للعودة الى الطفولة باسم « البحث عن النخلة » كنت المسح ما يحمله هذا العنوان من مفارقة ساخرة ، فالنخلة شاهرة فارعة لا تتطلب بحثاً ، ولكن السياب كان يبحث عن المعاني الباطنية فيها حيناً وعن بديلاتها حيناً آخر ، ولهذا انفق عهد الصبا والشباب وهو يبكي الحرمان من هذه « النخلة » أو يحاول ان يجد ما يعوّضه عنها ، فانتقل بخياله من حبيبة الى اخرى ، وانتمى الى حزب ثوري ، وتلمس - طويلاً - طريقاً تؤدي به الى الفن الشعري الصحيح ، واستطاع في الدور الأول من حياته ان يذيب قلبه اسى وتحرقاً للحب وهو يحس بعد كل خطوة ان هذا الحب لن ينجو من تأنيب الأم ولن ينال رضاها ولذلك كان يقول لنفسه دائماً اثر كل وقفة عاطفية : لا ليست هذه هي المنتظرة او هي

التي انتظرتها طويلاً ولكنها لا تختلف عن غيرها من بنات حواء مكراً وخيانة وغدراً . وفي ذلك الدور من حياته كان خرعاً منخوب القلب يتمثل له الموت في كل خطوة - فيفر منه اليه ، ولهذا كان انضمامه الى حزب ثوري محاولة للهرب من الموت بالانغمار في تيار صاحب قوي . وكان فنه في هذه الفترة شديد التردد والتفاوت يحاول التمسك بأذيال القصيدة القديمة فيحس بالعجز عن ذلك ويفتش عن طريقة يوارب بها ذلك العجز ، وفجأة لاح له ان التخلص من ضعفه لا يتم إلا بالاعتماد على شعر متفاوت في تفعيلاته ، فانتحى هذه الطريقة ليمعن في تحليل خلجاته الرومنطيقية لا ليجعل منها وعاء لموضوعات جديدة ، ولهذا كان منحاه الجديد شكلياً خالصاً ، وقد بلغ أقصاه في قصيدة « في السوق القديم » التي تجمع بين التفاوت في التفعيلات والاستقصاء ولهذا اوحى اليه انه قادر على ان ينظم - في هذا الشكل الجديد - قصائد طويلة تميزه عن كثير من الشعراء المعاصرين ؛ ولكن اصراره على التمسك برومنطيقيته الحاملة جنباً الى جنب مع ثوريتها الحزبية خلق في نفسه ازدواجاً بين الواقع والفن ، وظل هذا الازدواج قائماً حتى حطم لديه انتهاء الحزبي بعد محاولات بذلها في سبيل الربط بين طرفي تلك الثنائية .

وتتميز المرحلة الثانية بالبحث عن بديل فني للنخلة ، ولذلك دعيت هذه الفترة باسم « البحث عن الملحمة » ، أي عن قالب فني يوازي النخلة طولاً ورسوخاً وجلالاً . وكان السياب يظن ان كل قصيدة طويلة تستحق ان تسمى « ملحمة » ، ومع اننا لا نستطيع ان ننكر عليه النفس الملحمي وبعض الوسائل التي تتطلبها الملحمة ، لا نقره على ان قصائده الطوال كانت ملاحم بالمعنى الفني الدقيق . وقد بسطت القول في قصائد هذه الفترة تحليلاً ونقداً لأنها الصورة الأولى لجهد يحاول التفرد في الشكل والموضوع ، وهي فترة تتميز بالازدواج على غير صعيد : فهناك ازدواج على صعيد الحياة نفسها وازدواج في موضوعات القصائد وثنائية لا يتطابق طرفاها في بناء القصيدة الواحدة احياناً . وقد انقسمت تلك القصائد الطويلة في مجموعتين : مجموعة القصائد « اليسارية » التي تقوم على الازدواج بين الحرب والسلم والعبودية والحرية والدمار والبناء مثل « فجر السلام » و« الاسلحة والاطفال » ومجموعة اخرى تمثل البناء القائم على التداخي مثل « حفار القبور » و« المومس العمياء » . ويبدو الموضوع في المجموعة الاولى مفروضاً على الشاعر ابتداء من خارج نفسه ولذلك تميزت تلك القصائد بالانفعال والفتور العام ومن ثم بالاخفاق في المبنى الفني كما ان قصائد المجموعة الثانية تمثل نقمة غير واضحة على الذات الخائنة المستسلمة وعلى سلطة الأب الجائرة القاسية ، ولهذا كانت الروح « الدرامية » فيها ضعيفة جداً ، وكان بناؤها على التداخي الحرسبياً في اخفاق مبناها الفني كذلك . ولكن البحث عن الملحمة كان حلماً يساور السياب حتى بعد

ان تجاوز هذه الفترة ، ولم يتضح له عجزه عنها إلا حين اخفقت قصيدته عن قصة القنبلة الذرية ورؤيا فوكاي فلم يتحقق لها مبنى منتظم موحد ؛ ورغم الاخفاق في المبنى الفني فإن هذه القصائد جميعاً تدل على اخلاص عميق في سبيل الكشف عن المقدرة الشعرية ، وتحمل في جوانبها شيئاً كثيراً من اروع ما نظمه السياب .

وجاءت مرحلة الكشف التي سميتها « تجلي ارم » - لأن تجليها يعني ان الشاعر قد اهتمدى الى ما كان يبحث عنه ، وكانت قصيدة « انشودة المطر » فاتحة هذا التجلي لأنها تخلت عن الازدواجية القديمة واعتمدت الوحدة المطلقة في كل الجوانب ، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثاً متطابقاً وبين قصيدته على وحدة متكاملة تستدعي التفاؤل الختامي ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه ، لا كما كان هذا التفاؤل من قبل متصلاً بالبداية الخارجية دون ان يكون نابعاً من نفس الشاعر . كان السياب - عند هذا الحد - قد نضج فنياً ، وساعدت على نضجه المحاولات المتكررة والينايع الثقافية والمحاكاة الواعية ، فنظم في هذه الفترة قصائده الكهفية ، التي تمثل انصهار الشاعر في امته وقهره للموت او تقبله له لأنه موت « في الجماعة » كما نظم قصائد اخرى تعد فنية خالصة واعتمد فيها بناء محكم مثل « تعميم » و « اغنية في شهر آب » . وتعد القصيدة الاخيرة من الوجهة الفنية الخالصة من اجل ما نظمها الشاعر على طريقة لم يتح له ان يمارسها في شعره من بعد إلا قليلاً ، وفيها تتجلى قدرته على استغلال « الاسطورة » استغلالاً اصبح سمة لقصائد هذه الفترة والتي تليها ، فقد اكتشف ما يمكن ان تمده به اسطورة تموز ، وما كاد يجد راحة نفسه فيها هارباً من « واقعيته الحديثة » حتى مزجها برمز « المسيح » ، وبذلك كان يتعد رويداً رويداً عن حمى الجماعة الى منطقة « الخلاص » الفردي الذاتي . وقد انشأ في هذه الفترة « فترة سلال الصبار في بابل » مزيداً من القصائد ذات المبنى الفني المحكم مثل « النهر والموت » و « مدينة بلا مطر » و « جيكور والمدينة » . وتعد قصيدة « النهر والموت » مفترق الطريق الذاهب الى النهاية ففيها وقف يرجع بين الموت في الجماعة والعودة الى بوب وظل النخلة اي الموت الفردي المريح بالعودة الى احضان الأم . ولكن الاحداث الدامية في العراق ارجأت هذا الاختيار واذا به يحول رمز تموز والمسيح الى اعلان النقمة الجارفة على تلك الاحداث ومن شارك فيها او كان سبباً في اذكاء نارها ، وهذا هو القسم الذي سميته « سربروس في بابل » (الفصل ٢٧) ؛ وسربروس كلب عقور يهاجم عشتار « رمز الحب والخصب » - ولكني عنيت ان هذا الكلب العقور كان ذا رأسين ، فإذا كان احد الرأسين هو الذي جرح الحياة وقتل بعض جوانبها فإن الرأس الثاني هو تلك القصائد التي خلدت ذلك التناحر بين أخوين ، وعمقت الجراح في النفوس ، وجعلت الشاعر نفسه ضحية لها لا حين اصابت نفسه

وشعره بالارهاق وحسب بل حين رسخت صور الفظائع « فنياً » حتى اصبحت « كابوساً » يهاجمه في اليقظة والمنام ، ويساعد على انحداره النفسي والجسدي نحو الفناء .

وحين ادركه الارهاق وبلغ بغضه للمدينة اقصاه هاجر عائداً الى جيكور فوجدها قد تغيرت عما عهده ، وأحس ان صورته فيها قد هربت وتحيفها الزمن ، وواكب ذلك مرضه الجسدي وتنقله للاستشفاء ، فأصبحت هذه المرحلة الاخيرة في حياته تسجيلاً للماضي والحاضر ، بصورة عفوية تلقائية ، واطمحت الاسطورة القديمة فأخذ يتلمس الاستعانة بأسماء جديدة يرمز بها الى حاله وواقعه ، وكانت قصائده جميعاً « مذكرات » تدون تباعاً ؛ وقد احتفظ بهذه القصائد جميعاً ولم يسقط منها - فيما يبدو - أي شيء ، مع انه اسقط كثيراً من شعره في كل المراحل ولم يضمه دواوينه . وبعد ان كان يعتمد في قصائده - فيما مضى - على تدافع الصور وحشدها ، وعلى التفصيلات والتفريعات في المناظر ، وعلى ايراد التشبيهات الطويلة ، اصبح في قصائده هذه الفترة يتكئ على تتابع الحركة والخبر السردى وخاصة في قصائده التي أخذ يؤرخ فيها ذكريات الماضي . وبين المرحلتين اللتين تقومون على صنفين من الحشد والتكديس علت نغمة التساؤل الملح في قصائد فترة « سلال الصبار في بابل » لصللة التساؤل بالدهشة والنقمة والحيرة والحق ازاء « أيام الرب » .

والحق ان حياة السياب تتضمن قوسين كبيرين هما مرحلتا البحث عن الأم - أو العلاقة بين الشاعر والموت - وبينهما خط قصير نحيل متعرج يمثل انسجامه الفني في الجماعة او نقمته عليها وفي اثناء تلك الفترة القصيرة زمنياً وجد الشاعر نفسه ثم فقدتها في سرعة .

وفي نهاية كل مرحلة ختم السياب آثاره بالشك في قيمتها ، فإنه حين اتجه الى اليسار في قصائده نذر انه لن يعود الى مثل القصائد الذاتية التي نظمها في الفترة الأولى ، لأن الشعراء الذاتيين - في نظره - يخونون قضية امتهم ، وكأنه كان يتبرأ من ديوانيه « ازهار ذابلة » و « اساطير » ، وحين ثار على الشيوعيين نظر في ازدراء او استخفاف الى ما أنشأه - او ترجمه - وهو متم اليهم ، وشكك الدارسين في سلامة الدوافع التي ألهمته ، او عد اعمال تلك الفترة ثمرة للتضليل ، وحين زحف الى دنيا الخلاص الفردي انكر الالتزام اي « شجب » قصائده القومية الملزمة ، وعندما أخذ الموت يمتص ما تبقى من وجوده رثى الشعر الحديث جملة .

والسر كل السر في شخصية بدر - لا في ايمانه بشعره - تلك الشخصية التي يلتقي

فيها البكاء بالضحك على صعيد ، ويتدرد صاحبها بين ذروة الانفعال وحضيضه دون تدرّج ، ولا يفني الى قاعدة فكرية صلبة ، ولا يسعف الاغراق في الحساسية على الانضواء طويلاً في الجماعة ، لأنه ينكر نفسه اذا هو لم يحس بها منفردة متفردة في آن ؛ وهي شخصية المتلذذ بعذاب الحرمان من الحب والجاه والمال ، الذي يرد هذا الحرمان الى غير اسبابه الواقعية ، ولهذا كان دائماً يحس انه مقهور مستذل يود المجتمع ان يقتله وتريد المدينة ان تصعقه بكهربائها ، وكان احساسه بالبؤس مناقضاً لايمانه بموهبته الفنية ، فبينما يضعه الأول موضعاً مهيناً ويحيل حيويته الى زحف في سبيل اللقمة ، كان يريد من الثاني ان يفرض له على المجتمع مكانة مرموقة ، وكان يضيق - وحق له - بالنكران الجاهم الذي يلقاه ، ولعل اشارة صغيرة ذكرتها الادبية الراحلة سميرة عزام توضح هذا كله حين قالت : « ولعل السياب لم يحسن في حياته إلا ان يكون شاعراً ، هكذا كان يتأكد لي في كل مرة يقف فيها موقف المتهم من صاحب المجلة او مدير ادارتها ، فأشفق عليه من هذا الحساب واتساءل : ألا يشعر السياب بأن له ظلاً يلف المجلة ومن فيها ؟ »^(١) وقد حدثني سميرة - رحمها الله - بنماذج من تلك الوقفات التي كان يقفها السياب مواجهاً التقرع والتعنيف وهو مطاطيء الرأس لا يستطيع ان يرد او يثور مخافة ان يفقد مصدر عيشه .

وكان هذا الشعور يتحول في نفسه الى حقن بالغ فلا يجد لذلك الحقن متنفساً سوى الشعر ، وقد واكب هذا الحقن شعر السياب فكان انفعالاً مديداً يريد ان يتجاوز الحد الطبيعي للقصيدة فيحولها الى ملحمة ؛ وهذه السورة التي تطغى حتى تتجاوز كل حد هي التي جعلته يمين في تصوير عهد الرعب ويتلذذ بذلك الامعان ، اذ كان الحقن هو المحرك القوي لطاقته الشعرية ، وحسب المرء ان يقارن بين قصائد فترة الرعب وقصائد الفترة اليسارية ليدرك ان الغضبة الجارفة النابعة من شعوره الفردي كانت أشد من كل نقمة تعلمها من مبادئه الثورية ضد الاستغلال والاحتكار والاستعمار وضد الفئات التي تغتصب حقوق الشعب وتأكل خير الوطن وتسلط الشرطة والجيش على قمع مظاهرات الجائعين والمظلومين . ولهذا الحقن نفسه اختار ان يصور شخصيات مسحوقة الكيان او الضمير ويضع على الستنها غنيمات بالتدمير والهدم والعدم ، فهذه صورة حفار القبور :

• • • وهز حفار القبور

يمناه في وجه السماء وصاح : رب أما تثور

(١) أضواء : ٤٤ .

فتبيد نسل العار ، تحرق بالرجوم المهلكات
أحفاد عاد باعة الدم والخطايا والدموع
والمومس العمياء تقول :

ليت النجوم تخمر كالفتح المطفاً والسماء
ركام قار أو رماد ، والعواصف والسيول
تدك راسية الجبال ولا تخلف في المدينة من دماء
والمخبر يقول :

سخطا لهذا الكون اجمع وليحل به الدمار
وهذه امنيات يصوغها الشاعر معبراً عن نقمته العاتية ، لأنه هو نفسه يقول في
موضع آخر :

فيا قبضة الله يا عاصفات
ويا قاصفات ويا صاعقة
ألا زلزي ما بناه الطغاة
بنيرانك الماحقة^(١)

ومن ثم كانت الرغبة في المرأة حقناً مدمراً محطماً :
يود القلب لو حطمت ، لو حطمت خفقاته شفتيك
والكتفين والصدر
ولو عراك لو ذراك لو أكلتك اشواقي
ولو اصبحت خفقا او دماء فيه او سرا
فإن احببتك الحب الذي اقسى من الموت
واعنف من لظى البركان^(٢)

واتخذ هذا الحق مع شهوة حادة كانت في اول امرها تحدياً لذلك الجسد النحيل
وايماناً بقيمة الفحولة ثم اصبحت مسكناً للاعصاب المتورفة المتحفزة ، ولو وقفت عند
ذلك الحد لتجاوزنا الحديث عنها الى ما هو أهم شأنًا ولكنها كانت عميقة الأثر في شعره ،

(١) المعبد الغريق : ٦٨ .

(٢) منزل الاقنان : ١٤ .

ذلك لأنها كانت تتدخل في طبيعة القصيدة فتفسدها ، وحسبنا ان نذكر « حسناء القصر » في هذا المجال ، فإن رغبته الشهوانية في تلك الحسنة هي التي قتلت فيها الغاية الاجتماعية ، وكذلك يقال في صورة « حفار القبور » و « المومس العمياء » وفي قصائد لا تتجاوز ان تكون صوراً شهوانية خالصة نظمها في المرحلة الأخيرة من حياته . وفي حلة الحق وحدة الشهوة يكون الشاعر كالحصان المشدود الى عربة وقد حجب عن عينيه رؤية اي شيء سوى ما تنفرج عنه الطريق امامه ، وذلك تحديد لمجالات الرؤية وتضييق للأفاق الواسعة . وقد عملت هذه الحدة بنوعها على أن تحرم بدرجة من التضج النفسي لأنه ظل محكوماً بسورة اللحظات العابرة ، وزاده ابتعاداً عن هذا التضج تلذذه بالخداع الذاتي وتعلقه باستارة العطف الذي تتيحه العقد النفسية - أعني ركونه الى ان « المرض » يستدرّ الاشفاق ويستخرج العذر في آن معاً . وبابتعاده عن التضج النفسي ابتعد عن التمرس بأزمة الشاعر المعاصر ومحاولة ان يتمثلها ويحدد أبعادها ويوجه الى حلها ، وأخذ يهرب منها بتغيير الشعارات والرموز ، لأنه لم يحسن ان يدرك اين يقف من نفسه ومن مجتمعه ومن الفن . نعم ان مشكلة الموت ظلت من البداية حتى النهاية محوراً في شعره ، ولكن مواجهته لهذه المشكلة تصوّر مجالات الحرب لديه منها والتبرم بالحلول التي وصلها واحداً بعد آخر اكثر مما تصوّر تأمله فيها واستعلائه عليها .

ولكن بدرأ يمثل ازمة من وجه آخر : فهو شاعر محدث يطير بجناح واحد - إن صح التعبير - اذ لا بد للشاعر المعاصر من جناح تصويري وآخر ثقافي ، أي لن ينجح الشاعر في عالمنا الحديث إلا حين يكون شاعراً مفكراً في آن ، والمفكر امرؤ مثقف يرى الأمور من زاوية خاصة . ولكن بدرأ كان ينهل من معين واحد ، كان يكثر من قراءة الشعر ، وكان محبولة الثقافي ضعيفاً أو نزرأ سيراً ، ومن ثم كان الصعيد الفكري لديه ايضاً مختلاً أو واهياً ؛ (ولندكر في هذا المقام ان كل ما استفاده من الفكر اليساري في مدى اعوام هو ان ينهي قصيدته بالتفاؤل) . ولهذا كانت فترة الابداع الصحيح في حياته قصيرة ، وحتى في هذه الفترة يهوي الشاعر هويّاً سحيقاً من الناحية الفكرية : ففي القصائد الكهفيات - وهي من اجل ما نظمها من الناحية الفنية - لم يستطع ان يسمو عن النغمة الواعظة التي تصوّر اهل المشرق العربي قابعين في كهوف الكسل والبلادة والنوم ، وفي قصائد الثورة على الحضارة الحديثة - ورببيتها المدينة - عاد الى نغمة وعظية اخرى تتحدث عن ان « النصار » هو الرب الذي يحكم هذا العالم الحديث وحضارته ؛ وحسب الشاعر الحديث خيبة ان يتحدث عن ضياع الحياة الروحية وعن سيطرة المادة على الروح وهو جائع الى بلغة من طعام وامته فقيرة الى كل سلاح مادي تردّ به عن نفسها عدوان الصهيونية والاستعمار . إن فلسفة « النصار » هذه لا يتحدث بها الا دهاقنة المال المتخمون تلهية

للكثرة الجائعة التي ينتمي اليها السياب .

ومن ثم خلا شعر السياب من مواقف تأملية او كاد ولا نجد عنده من هذا القبيل الا وقفين صغيرتين يتأمل فيهما ما صارت اليه جيکور ، يقول في احدهما :

جيکور ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمن
أم انه الماشي . . . (١)

ويقول في الثانية :

ايه جيکور عندي سؤال اما تسمعيه
هل ترى أنت في ذكرياتي دفينه
أم ترى انت قبر لها ؟ فابعثيها (٢)

ولست اعني ان على الشاعر استخراج فلسفة متافيزيقية ، فتلك ظاهرة ضاعت منذ زمن ، ولكن ما اريد ان اقله هو ان بديراً ذهب مع حدة الانفعال مذهباً أبعد عن تصوّر الاشخاص الذين يتعمقون هذا الوجود ووضعهم الانساني فيه ، وعن تمثيل المواقف التي تتيح ذلك .

ولكن هذا كله يجب ألا يكون مدعاة لأن نغمت الشاعر ما آذاه في المجال الشعري الخالص : تحسناً للشكل المناسب ومحاوله - وإن كانت تخطيء طريقها - للتعبير عن بعض القضايا الانسانية والعربية ، وسعيّاً وراء الجدة في الصور الشعرية واستخداماً دقيقاً لبعض الاساطير والرموز وتوفراً على التساوق بين المضمون والشكل في البناء الفني العام . وقد وقفت في هذه الدراسة عند عدد من قصائده التي تجعل منه شاعراً مقدماً بين اقرانه اصحاب هذا اللون من الشعر .

ومن تتبع شعر السياب في صعوده وهبوطه لم يكد نظره بخطيء رؤية السمة الغالبة على شعره ، أعني اتجاهه بكل طاقاته نحو الوضوح السافر في الكيان الكلي للقصيدة ، فكل عناصر القصيدة كان يراد لها - بشكل واع - ان تخدم ذلك الوضوح ، إلا ان بعض التعمية قد يقع في الصور الجزئية والاستعارات المجتلية وفي العلاقة بين بعض تلك الاستعارات والصور ، وقد يكون بعض الغموض ناشئاً عن قصور التعبير او عن الخطأ في إدراك مدلول اللفظة ، كما ينشأ في اغلب الاحيان من اراد الجمل المعترضة ، فبينما

(١) المبدع الغريق : ١١٠ .

(٢) المبدع الغريق : ١٤٣ .

يظن الشاعر ان الجملة المعترضة توضيحية ، إذا بها تؤدي غير ما جاءت له لأنها تنقل القارئ من السياق العام الى التأمل في حقيقة جانبية استطرادية ، والاكتثار من الجمل المعترضة سمة ذهنية في واقع الأمر تدل على تراحم العبارة في الذهن بين تقديم وتأخير وفصل ووصل ، وقد تصلح لتصوير الاضطراب النفسي ولكن كثرة المعترضات تصبح نوعاً من المعازلة التي كرهها نقاد العرب في القديم ، ومن الأمثلة النموذجية على ذلك قول الشاعر^(١) :

والآن عادوا ينقضون -

خيوطاً فخيوطاً من قرارة قلبها ومن الجراح
ما ليس بالحلم الذي نسجوه ، ما لا يدركون
شيئاً هو الحلم الذي نسجوا وما لا يعرفون
هو منه أكثر : كالحفيف من الخمائل والرياح
والشعر - من وزن وقافية ومعنى ، والصباح
من شمس الوضاء . . . وانصرفوا سكارى يضحكون

اما التعقيم الناشئ من اللحم السريع ومن رسم الخطوط الكبرى وترك التفاصيل في القصيدة فلا نجده كثيراً عند السياب ، وقد كانت ابرز قصائده التي نحت هذا المنحى هي قصيدة « اغنية في شهر آب » ولم يحاول من بعد ان ينسج على منوالها ، ولعل قصيدته « اغنية بنات الجن »^(٢) و« متى نلتقي »^(٣) يتمتعان بمسحة من التعقيم ولكنها اقل مستوى من القصيدة السابقة ، وربما كان سبب الانبهاض فيها عدم نضج التجربة في نفس الشاعر .

وليس من التنكر للشعر الذاتي ان نقول ان بدرأ كان على خير احواله إجادة حين كان يستطيع ان يوحد بين ازمتيه الذاتية وازمة أمته ، او حين يجعل التجربتين غير متباعدين ، ذلك انه لم يكن قادراً على ان يخرج نفسه من الصورة في كل حين ، ولهذا اجاد حين كان يتحدث مثلاً عن الاطفال وديناهم لأنه كان يصور نفسه من خلال ذلك ، وكذلك كان حاله اذا تحدث عن احوال الفقر والجوع والسجن ، وإن من يسمع نشيد

(١) الموسى العمياء : ١٦ .

(٢) الشناشيل : ٧٣ .

(٣) الشناشيل : ١٠٦ .

صغار بابل وهم يخاطبون عشتار في « مدينة بلا مطر » لا يستطيع ان يفصله عن لوعة
السياب في حنينه الى الأم^(١) :

جياح نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا ، تغطيها
نشد عيوننا المتلفعات بزندها العاري
ونبحث عنك في الظلماء عن ثديين ، عن حلمه
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقين

ولا ريب في ان صورة تموز مقتولاً ، كانت اكثر تعلقاً بقلبه من صورة تموز منبعثاً
بالحياة والخصب ، وصورة المصلوب كانت اشد تجاوباً مع نفسه من صورة باعث لعازر ،
وقل مثل ذلك في الجوانب السلبية من هاتين الصورتين وما يتصل بهما من رموز .

ومن الأمور التي لا يمر الدارس عنها عابراً محاولة السياب التنوع في النغمات
الشعرية فهو لم يكتف بالأبحر ذات التفاعيل المتكررة كالكامل والرجز والرميل
والمقارب ، وانما عمد الى بحور اخرى فحاول تجزئتها كالطويل والبسيط ، وحاول
كذلك التنقل في القصيدة الواحدة من بحر الى آخر ، وقد قلت إن هذه المحاولة يحكم
عليها بقرائنها ولا تخضع لقانون عام ، ومن الحق ان اقول هنا ان كثيراً من تلك
الانتقالات لا تجد مسوغاً من طبيعة القصيدة نفسها . ولكن ابرز ما لدى السياب - وربما
كان اكثر الشعراء احتفالاً بذلك - انتقاله من المروحة بين عدد التفعيلات الى النظم على
السياق الشعري القديم ، وكان هذا ينحدم الموضوع احياناً ، ولكنه يدل من ناحية اخرى
على أن الشاعر لم يكن متمزناً في اختيار الأسلوب الشعري الجديد وان تجديده لم يكن
كراهية للقديم من اجل قدمه .

وكانت تجاربه في التنوع بين الايقاعات توقعه في أخطاء عروضية ، وهو من اشد
الناس حرصاً على التناغم في الايقاع ، من ذلك مثلاً :

وصعدت نحوك والنعاس رياح فآترات تحمل الورقا

فهذا مما لا ينضبط . غير ان إحساسه العام بضرورة التقفية المتراوحة يزيدنا يقيناً

(١) ديوان انشودة المطر : ١٧٥ .

بحرصه الشديد على النعمة المؤثرة بموسيقاها وعلى شيء من الانسجام الداخلي في شكل القصيدة .

إن هذه الدراسة حين حاولت ان تجيب على العديد من الاسئلة لم تثر شيئاً حول الشكل الحديث نفسه بل اعتبرته ظاهرة موجودة تدرس دون تشكك في قيمتها ، ولا ريب في ان هناك اموراً أخرى لم يتح لكاتب هذه السطور ان يتناولها كالسلامة اللغوية ، والاتساق بين الصور في القصيدة الواحدة ، والصور المكررة وعلاقتها بنفس الشاعر ، وأثر الاسطورة في ذلك التكرار ، وغير ذلك من موضوعات ، ولكنها فيما حققته تعد محاولة أمينة في نطاق الدراسة الموضوعية ، لأنها رفضت أن تجعل من الشفقة التي اثارها موت السياب او النعمة التي بعثتها تقلباته في الحياة رائدها للحكم على شعره .

مصادر الدراسة

(١) آثار السياب الشعرية :

- قصائد تمثل بواكير شعره (١٩٤١ - ١٩٤٥) نشر بعضها في ديوان اقبال وصورت من مجموعة يملكها الاستاذان محمد علي اسماعيل ونجاح السياب وبعض القصائد في رسائله الى الاستاذ خالد الشواف .
- ازهار واساطير (مجموعة مختارة من قصائده في ديوانه الأول « ازهار ذابلة » وديوانه الثاني « اساطير ») منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (دون تاريخ) .
- ديوان « اساطير » ، منشورات دار البيان ، مطبعة الغري الحديثة في النجف ١٩٥٠ .
- فجر السلام : عني بنشر الطبعة الأولى في كراس خاص المحامي عطا الشخيلي ثم نشرت في مجموعة بعنوان « هديل الحمام » ص : ٢١ - ٣٢ .
- حفار القبور ، بغداد ، ١٩٥٢ (ثم اعيد نشرها في انشودة المطر) .
- المومس العمياء ، مطبعة دار المعرفة ، بغداد ١٩٥٤ (ثم اعيد نشرها في انشودة المطر) .
- الاسلحة والاطفال ، مطبعة الرابطة ، بغداد ١٩٥٤ (ثم اعيد نشرها في انشودة المطر) .

- انشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ .
- المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٢ .
- منزل الاقنات ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٣ .
- شناسيل ابنة الجليبي ، منشورات دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٥ .
- اقبال ، منشورات دار الطليعة ، بيروت (حزيان ١٩٦٥) .

(٢) آثار السياب النثرية والمترجمة :

- موضوعات انشائية من نتاج عام ١٩٤٢ - ١٩٤٣ (أخذت عن دفتر يحتفظ به الاستاذ محمود يوسف) .
- رسائل السياب الى الاستاذ خالد الشواف (بين ١٩٤٣ - ١٩٤٧)
- رسائل السياب الى الدكتور سهيل ادريس (بين ١٩٥٤ - ١٩٦٢)
- رسائل السياب الى الاستاذ علي احمد سعيد (ادونيس) - بين ١٩٥٧ - ١٩٦٤ .
- رسائل السياب الى الاستاذ سيمون جارجي (ملحقة بنشرة « اضواء » في كتاب السياب الرجل والشاعر ، دون تاريخ) .
- رسائل متفرقة للسياب في ملف مجلة الاذاعة والتلفزيون (بعنوان : بدر شاكر السياب) المنشور سنة ١٩٦٩ .
- عيون الزا او الحب والحرب لأراكون ، مطبعة دار السلام ، بغداد (دون تاريخ) .
- قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث ، بغداد (دون تاريخ) .
- محاضرة في مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في بلودان ٢٠ - ٢٨ ايلول ١٩٥٦ .
- مقالات متفرقة في جريدة الشعب العراقية (العدد الاسبوعي) من ٢٢ حزيران ١٩٥٧ حتى ١٢ تموز ١٩٥٨ .
- كنت شيوعيا (مقالاته في جريدة الحرية ابتداء من العدد ١٤٤١ بتاريخ ١٦ آب ١٩٥٩) .
- العرب والمسرح (مقال نشر في كراسة من منشورات مكتبة النهضة ببغداد عند

عرض مسرحية موق بلا قبور لجان بول سارتر قدمتها فرقة المسرح الحر في
الفترة ما بين ٢٦ نيسان - ١١ ايار ١٩٦٠ .

- الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث (محاضرة القيت بروما ونشرت في
كتاب الأدب العربي المعاصر ، ١٩٦٢ ، واعيد نشرها في كتاب « بدر شاكر
السياب الرجل والشاعر ») .

- رسالة العراق الى مجلة حوار الصادرة ببيروت (١٩٦٣) .

مراجع الدراسة^(١)

(١) الكتب المؤلفة والمترجمة :

- عرس الدم (مع مقدمة عن لوركا) بقلم الدكتور علي سعد ، دار المعجم العربي ، بيروت ١٩٥٤ .
- من شعر عمر ابوريشة ، مطبعة الكشف ، بيروت ١٩٤٧ .
- آراء في الشعر والقصة ، اعداد الاستاذ خضر الولي (الجزء الأول الخاص بالشعر ، مطبعة دار المعرفة ببغداد ١٩٥٦) .
- ادونيس ، لجيمس فريزر ترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، دار الصراع الفكري ، بيروت ١٩٥٧ .
- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، للاستاذ محمود العبطة المحامي ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٥ .
- بدر شاكر السياب الرجل والشاعر (منشورات اصدقاء التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة - دون تاريخ) .
- بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر للاستاذ عبد الجبار داود البصري ، بغداد ١٩٦٦ .

(١) لم ادرج في هذا الثبت إلا ما اشرت اليه في حواشي الكتاب (وخاصة ما كتب عن الشاعر نفسه) .

- بدر شاكر السياب ، (ملف مجلة الاذاعة والتلفزيون ، بغداد ١٩٦٩) اعداد الاستاذ ماجد صالح السامرائي .
- ثورة العراق لكاراكتاكوس ، ترجمة خيرى حماد (منشورات المكتب العالمي للتأليف والترجمة - بيروت) .
- معجم شرف الطبي ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ، ١٩٢٦ .

(٢) المراجع الأجنبية :

- Iraq 1900 to 1950- A Political, Social and Economic History, by S. H. Longrigg; (Third impression, 1968).
- Communism and Nationalism in the Middle East, by W. Z. Laqueur (London, 1956).
- Collected Poems by Edith Sitwell (London, 1961).
- The Golden Treasury by F.T. Palgrave (London, 1965).
- Lorca, Selected and Translated by J. L. Gili, (The Penguin Poets, 2nd impression 1965).

(٣) المجلات والصحف :

- مجلة الآداب البيروتية (١٩٥٤ - ١٩٦٥) .
- مجلة شعر البيروتية (١٩٥٧ - ١٩٦٢) .
- مجلة حوار البيروتية (العدد ٦ - ١٥) .
- جريدة الثورة العربية العراقية (١٩٦٥/٢/٢١ ، ١٩٦٥/٧/١٨) .
- جريدة العلم المغربية (العدد ٥٩٥٨ ، ٢ سبتمبر ١٩٦٦) .
- مجلة الاخاء العراقية (العدد ٥ ، ايلول ١٩٦٥ - السنة الخامسة) .
- مجلة الكلمة العراقية (العدد الأول ، السنة الثانية ١٩٦٨) .
- جريدة الحرية البيروتية (العدد : ٤٥٤) .
- جريدة الحرية العراقية (انظر آثار السياب النثرية) .
- جريدة الشعب العراقية (انظر آثار السياب النثرية) .

محتويات الكتاب

مقدمة

صفحة

١ - البحث عن النخلة

- ١ - أحجار جيكور ١١
- ٢ - صورة وذكريات ١٥
- ٣ - بواكير الشعر ١٩
- ٤ - راع دون قطع ٢٦
- ٥ - بين الاقحوانة وذات المنديل ٣١
- ٦ - الهوى البكر ٤٩
- ٧ - الانتماء الشيعي ٦٣
- ٨ - من الوثبة الى النكبة ٧١
- ٩ - المنتظرة ٧٧
- ١٠ - المعلم المفصول ٨٨
- ١١ - أساطير ٩٥

٢ - البحث عن الملحمة

- ١٢ - فجر السلام ١٠٩
- ١٣ - حفار القبور ١١٦
- ١٤ - يا مهلك موسى ومنجي فرعون ١٢٤
- ١٥ - الأسلحة والأطفال ١٣٢

- ١٦ - الموس العمياء ١٤١
 ١٧ - أنشودة المطر ١٥١

٣ - تمجلي ارم

- ١٨ - انفصام الرابطة الحزبية ١٥٩
 ١٩ - فترة الآداب ١٦٥
 ٢٠ - نحو القومية ١٧٨
 ٢١ - البنابيع الثقافية ١٨٣
 ٢٢ - الألوهية والقصائد الكهفية ١٩٦
 ٢٣ - تعميم في المبنى والموضوع ٢٠٣

٤ - سلال الصبار في بابل

- ٢٤ - بين النقد والصحافة ٢١١
 ٢٥ - ولكن ... متى كنت شيوعياً ٢١٦
 ٢٦ - تموز - المسيح ٢٢٤
 ٢٧ - سربروس في بابل ٢٣٨

٥ - عولس يكتب مذكراته

- ٢٨ - عولس ينتظر المعجزة ٢٥١
 ٢٩ - اضمحلال الرموز ٢٧٢
 ٣٠ - اسطورتان ٢٨٠
 ٣١ - مذكرات امس واليوم ٢٨٥
 ٣٢ - خاتمة ٣٠٠

- ٦ - مصادر الدراسة ٣١١
 ٧ - مراجع الدراسة ٣١٤

بدر شاكر السياب

دراسة في حياته وشعره

هذا الكتاب يتحدث عن السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة التي أثرت في نفسيته وشعره ، ولهذا تم اختيار طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو أو التراجع النفسي ، والتطور أو الانتكاس الفني ، فكان السياب الإنسان والسياب الشاعر معاً دائماً على المسرح المكاني والزمني . فدراسة الشعر على ضوء من الحقائق التاريخية لا تعني انتقاصاً من سماته الفنية ، خصوصاً حين يتفق الدارس والقارئ على أن ذلك الشعر هو جزء من الحركة الكلية في التطور الجماعي ، كذلك فإن دراسة دخائل النفس لا تعني تشخيص « المرض » لدى الفنان من أجل التحليل النفسي ذاته وإنما هي وسيلة لفهم طبيعة المنابع التي فاض الشعر عنها .

وقد خضع السياب في وقفته التاريخية والنفسية لعوامل عنيفة تركت أثراً عميقة في شعره ، فكان لا بد لاستبانة تلك الآثار من دراسة تلك الوقفة في موكب الجماعة وفي عزلة الذات على السواء . إذ أن كل فصل للشعر عن ذلك الموقف قد يعرض الدارس للتجريد أو للأخذ بالعموميات .



تصميم الغلاف: سينا عطا

المؤسسة بيروت، مكتبة العبيد، منشأة
العربية مطبع الكائنون، ص.ب. ٥٤٦٠-١١
للدراسات العنوان البرقي: موكب الف هـ ٨٩٩٠٠/١
والنشر حركس: LE/DIRKAY ٤٠٥٧